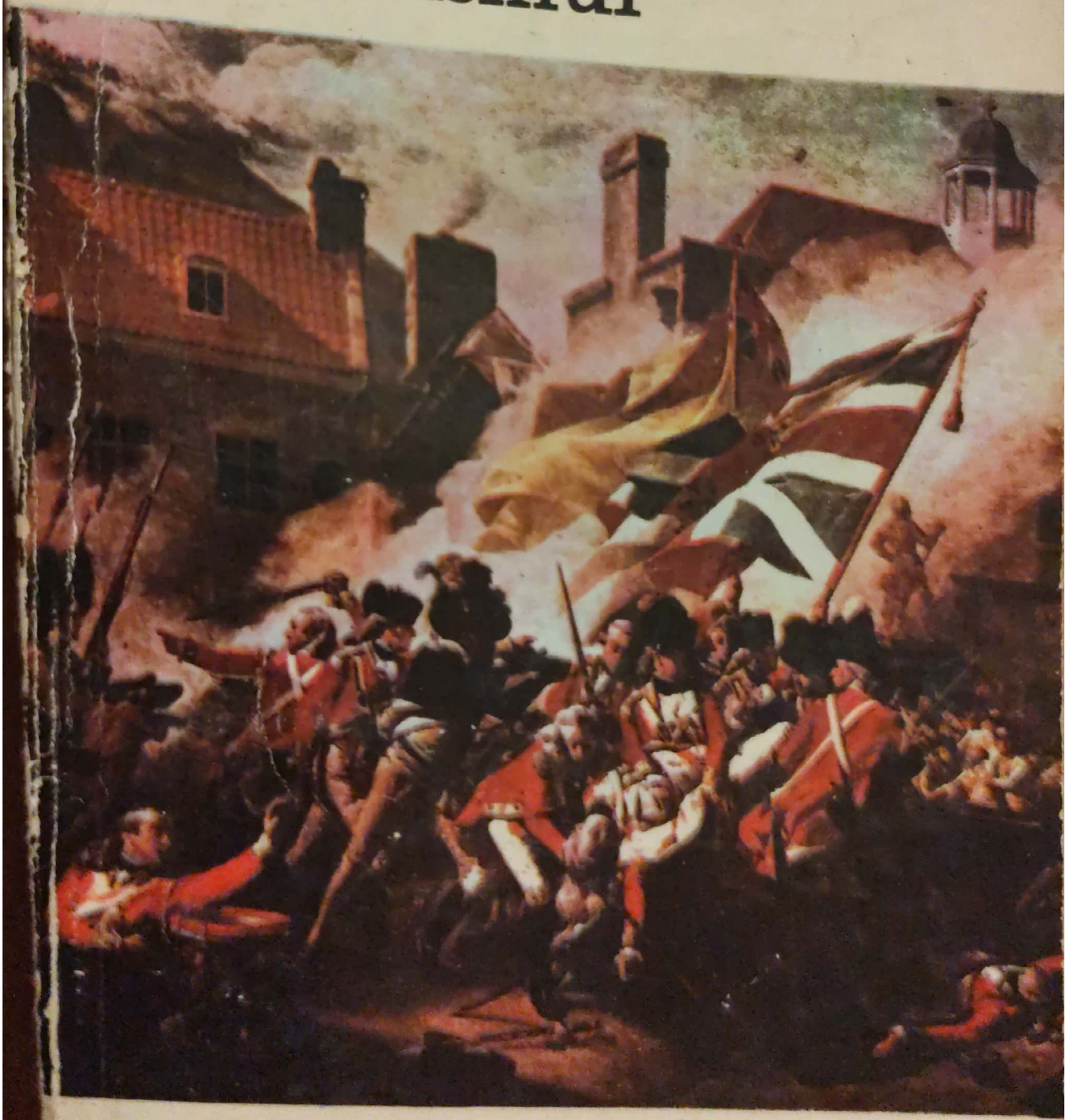
Hugh Honour

romantismul



Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

HUGH HONOUR

Romanticism
Allen Lane, Penguin Books Ltd.
17 Grosvenor Gardens, London SWIW OBD
First published 1979, Penguin Books Ltd
Harmondsworth, Middlesex, England
Copyright © Fleming Honour Ltd, 1979

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Hugh Honour

romantismul

Vol. I.

Traducere de
MIRCEA M. TOMUŞ

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1983

Scanned with OKEN Scanner

Pe copertă:

JOHN SINGLETON COPLEY
(1738—1815) *Moartea maiorului Pierson*
1782—1784 (247×366)
Tate Gallery, Londra

Scanned with OKEN Scanner

Introducere

În lucrarea Neoclasicismul * *(1968), am discutat revoluţia artelor care a început în jurul anilor 1750 şi a culminat odată cu anii 1790. Prezentul volum îi constituie urmarea, ocupîndu-se cu consecinţele resimţite în următoarea jumătate de veac, ale unei revoluţii cu adevărat cruciale, în atitudinile faţă de artă. Este vorba de romantism, văzut ca fenomen istoric şi nu ca o stare de spirit, perceptibilă în orice epocă şi cultură. Nevoia de a categorisi artiştii drept romantici sau clasici, introvertiţi sau extrovertiţi, de factură scrisă sau orală, s-a născut odată cu romanticii înşişi şi cu reevaluarea artelor trecutului pe care au făcut-o ei. Însă astfel de sisteme binare îmi amintesc mereu de vechea epigramă: „Împart oamenii în două categorii: cei care împart oamenii în două categorii şi cei ce nu fac acest lucru. Îi prefer pe cei din urmă".*

Încercări de a izola tendinţele adiacente neoclasice şi romantice, chiar şi numai în timpul perioadei dintre anii 1750 şi 1850, n-au răspuns aşteptărilor, mai ales în cazul în care cele dintîi sînt asociate exclusiv cu Renaşterea Antichităţii, iar cele din urmă doar cu evul mediu sau, la un nivel mai sofisticat, cu preferinţa pentru linie în detrimentul culorii sau pentru forma deschisă în

---

Hugh Honour — *Neoclasicismul*, traducere de Gabriel Gafiţa. Prefaţă de Ion Pascadi, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976 colecţia „Curente şi sinteze".

Scanned with OKEN Scanner

detrimentul celei închise. Privite astfel, curentele neo-clasice şi romantice nu sînt altceva decît structuralizări ale propriilor noastre modele logice de gîndire. Mai interesante şi mai valoroase sînt acele studii care au încercat să pătrundă realităţile culturale dincolo de învelişurile artistico-istorice şi care au reuşit să dezvăluie tensiunile interioare. În lumina lor, această perioadă a ajuns să fie văzută — fapt foarte justificat — drept o epocă a dezvoltării continue de la respingerea rococo-ului, la mijlocul secolului al XVIII-lea, pînă la apariţia realismului, pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Această epocă este în general denumită drept „perioada romantică", uneori împreună cu subdiviziunile respective, „pre-romantism" şi „clasicism romantic". Totuşi, o asemenea perspectivă tinde să diminueze efectul de discontinuitate al schimbărilor fundamentale în atitudinea nu numai faţă de arte, ci şi faţă de viaţă, în general, care a decurs inevitabil din Revoluţia franceză şi din răspîndirea ulterioară a filosofiei lui Kant, poate cel mai important eveniment intelectual de după Reforma protestantă.

De vreme ce noi sîntem moştenitorii tuturor schimbărilor care au survenit în jurul anilor 1790, e nevoie de un efort intelectual considerabil pentru a concepe acele vremuri trecute în care se considera, dincolo de orice îndoială, că literatura şi artele vizuale atinseseră culmile unei perfecţiuni de netrecut în antichitatea clasică, vremuri în care prevala teoria mimetică a artelor şi cînd muzica era încă privită drept o modalitate inferioară de expresie artistică, iar peisajul drept un gen inferior de pictură, vremuri în care cuvinte ca imaginaţie, geniu, originalitate sau chiar revoluţie, reacţie, romantic mai aveau încă de primit conotaţiile moderne şi cînd ideile politice de dreapta sau de stînga trebuiau să fie încă elaborate. Într-un mod semnificativ, dorinţa de a dobîndi o empatie istorică a apărut tot în acest moment. Dar faptul că nu s-a făcut diferenţa dintre diversele atitudini şi sensuri acordate în secolul al XIX-lea acestor cuvinte şi cele care li se acordaseră anterior a dăunat

Scanned with OKEN Scanner

multora dintre studiile istorice şi nici unuia mai mult decît acelora care au tratat originile romantismului şi ale Revoluţiei franceze.

Pentru întîia dată, cuvîntul „romantic" se întîlneşte în Anglia secolului al XVII-lea, ca derivat al cuvîntului romance, *o compoziţie în franceză, limbă „romanică" populară deosebită de limba latină. Multe dintre ideile dragi gînditorilor secolului al XIX-lea au fost găsite la Vico, la Jacob Böhme, la filosofii ermetici sau chiar şi la alţi gînditori mai vechi. Admiraţia faţă de sălbaticele fenomene naturale, munţi, cascade, furtuni pe mare, s-a făcut simţită şi în secolul al XVII-lea şi chiar mai devreme. Tot aşa, şi fascinaţia faţă de religiile esoterice şi credinţele superstiţioase în duhuri, vampiri, vîrcolaci, coşmaruri şi aşa mai departe. Interesul acordat literaturii (şi chiar şi imitarea ei) şi arhitecturii medievale apar cu mult înaintea secolului al XIX-lea, de fapt, încă din timpurile evului mediu. Exotismul, în special fascinaţia misteriosului Orient care a impresionat atît de puternic o serie de pictori şi scriitori de la începutul secolului al XIX-lea, este azi văzut, asemeni multor altor tendinţe „romantice", drept un element recurent al culturii occidentale, încă din antichitate.*

O altă posibilitate de abordare a romantismului a fost făcută prin prisma încercării de a descurca firul continuităţii avangardiste din încîlceala culturală a secolului al XIX-lea, pornind regresiv, de la artele şi estetica secolului al XX-lea. Dar, de vreme ce noi căutăm inevitabil în artele trecutului calităţi ale artelor prezentului care par cele mai vitale şi mai pline de sens, evitarea capcanelor acestui punct de vedere devine dificilă, lucru subliniat, bineînţeles, chiar şi de romanticii înşişi. S-a falsificat astfel inevitabil tabloul artelor de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, prin crearea unei diviziuni artificioase între neo-clasicii doctrinari şi romanticii care priveau înainte, luptîndu-se cu convenţiile timpului, pentru a deveni cu adevărat romantici, dacă nu impresionişti sau expresionişti. Tot aşa, în studiile de la începutul secolului al XIX-lea, accentul a fost pus pe opere care păreau

Scanned with OKEN Scanner

că privesc și ele înainte spre Monet, Picasso, Jackson Pollock sau Mark Rothko. Dar una e să spunem că schițele de mari dimensiuni ale lui Constable ne par mai grăitoare decît tablourile lui minuțios finisate și alta e să sugerăm că Constable ne-ar împărtăși părerile.

Cu toate acestea, multe aspecte în romantism par bizar de „moderne": uriașele tablouri tîrzii ale lui Turner, aproape abstracte sau, de pildă, straniile Zoomorfoze și Metempsihoze ale lui Grandville, aproape suprarealiste, apoi unele dintre severele clădiri ale lui Schinkel, de un „modernism" aproape „internațional" — aproape, dar nu întrutotul. Natura experimentală a unei mari părți din literatura modernă pare să fi fost prefigurată într-o serie de producții romantice. În comedia satirică a lui Tieck, Der gestiefelte Kater (Motanul încălțat), publicul participă la desfășurarea piesei, comentînd reprezentația, în timp ce actorii cîrtesc, nemulțumiți de rolurile lor. Romanul lui E.T.A. Hoffmann, Lebensansichten des Katers Murr (Privire asupra vieții motanului Murr) alternează pe neașteptate (uneori în mijlocul unei propoziții) pagini din autobiografia sfîșietoare a unui muzician nebun cu fragmente din memoriile înfumuratului său motan. În romanul Godwi al lui Clemens Brentano, personajele discută denaturarea lor de către scriitor și, în final, îi descriu acestuia moartea. Dar astfel de procedee fuseseră folosite mai înainte de către Sterne și chiar de către Cervantes, la o scară mai limitată. Nota specific inovatoare a acestor creații rămîne însă ironia romantică, subliniind jocul cu nivelele realității, lucru care le distinge și de experimentele mai recente.

Definițiile romantismului tind să fie atît de generale, pentru a include un număr exasperant de caracteristici, dintre care majoritatea pot fi găsite și în alte perioade și culturi, iar altele sînt atît de specifice, încît exclud o mare parte din cele considerate ca intrate în apanajul romanticilor, prin tradiție. Într-un celebru eseu, A.O. Lovejoy propune să se folosească cuvîntul „romantic" doar în sensul definiției lui Friedrich Schlegel, a acelei

Scanned with OKEN Scanner

romantische Poesie *(poezie romantică)*, dată în 1798, şi ca toate celelalte „romantisme" să se deosebească atît de aceasta, cît şi între ele.[1] Cum însă termenul folosit de însuşi Friedrich Schlegel era departe de a fi consistent, acest lucru a redus un grup de idei vag înrudite la un număr aproape infinit de afirmaţii făcute de diverse individualităţi, în momente diferite. Lovejoy a beneficiat de critici îmbelşugate, pe motivul că a pus atîta greutate pe această definiţie dată în anul 1798. Dar, fiind prima din multe, ea are o importanţă deosebită, nu neapărat prin ceea ce spune, ci chiar şi numai ca simplu simptom al unei nevoi resimţite puternic de a defini calităţi abia menţionate în teoriile de artă acceptate pînă atunci, nevoie ce, probabil, indică o modalitate de abordare validă a definiţiei romantismului.

Cu toate acestea, în general, definiţiile romantismului formulate în primii ani ai secolului al XIX-lea sînt atît de contradictorii încît nu pot fi reduse la un singur sistem coerent. E adevărat că acelaşi lucru poate fi spus despre majoritatea producţiilor literare sau artistice ale aceleiaşi perioade, — tablourile lui Turner, Constable, Delacroix sau Caspar David Friedrich, de exemplu, sau, dacă amintim numai Anglia, poezia lui Wordsworth, Shelley, Byron şi Keats. Caracteristica lor cea mai evidentă rămîne diversitatea, cu toate că răsfrîng atitudini faţă de artă şi de viaţă fundamental diferite de cele ce fuseseră deja exprimate. După cum a remarcat Lévy-Strauss, într-un alt context: „Nu asemănările, ci deosebirile seamănă unele cu altele". Pentru artistul romantic, care prin natura sa este un individualist pasionat de factură esenţială şi intimă, un creator spontan, orice normă devenea profund antipatică.

Baudelaire a spus că „romantismul este situat nu atît în alegerea subiectului sau în vreun adevăr exact, ci tocmai într-o modalitate de simţire". Şi, neîndoielnic, această „manière de sentir" poate fi detectată doar subiectiv. De aici rezultă dificultatea de a defini romantismul care l-a făcut pe primul istoric al curentului să declare în 1829 că este

Scanned with OKEN Scanner

„tocmai ceea ce nu poate fi definit“ [2]. Motivele de substrat ale romanticilor sînt prea complexe pentru a fi stanțate într-o simplă formulă. Căci, dacă mulți dintre ei și-au găsit inspirația în opoziție cu doctrinele estetice ale clasicismului, împotriva raționalismului Iluminist sau a idealurilor politice ale Revoluției franceze, mulți dintre ei nu au făcut acest lucru, din această categorie făcînd parte atît Delacroix, cît și Turner. Romantismul nu poate fi privit nici în literatură, nici în artele plastice la modul simplu, fie el chiar și primar, ca o expresie a unui anti-raționalism în gîndire sau a unui non-liberalism reacționar în politică.

Mai mult chiar, nu există un „stil“ romantic în artele plastice dacă prin aceasta se înțelege un limbaj comun al formelor vizuale și al mijloacelor de expresie, comparabil cu stilul baroc sau rococo. Nu există nici măcar o singură operă de artă care ar putea exemplifica țelurile și idealurile romanticilor, așa cum o face, de pildă, pentru pictorii neo-clasici, Jurămîntul Horațiilor, al lui David. Nu există nici o capodoperă romantică paradigmatică. Idealurile și viziunile romantice în ceea ce privește universul au fost transmise (de fapt, trebuiau a fi transmise grație naturii lor romantice) într-o varietate atît de mare de limbajuri vizuale, încît termenul de „romantic“ poate fi aplicat la opere care, în sens formal, n-au absolut nimic în comun. Să luăm, de exemplu, Cuirasierul rănit al lui Géricault din 1814 și Portretul lui Franz Pforr pictat în 1810 de către Friedrich Overbeck (fig.i și ii). Unul este executat de o mînă îndrăzneață și liberă, prin atingeri de pensulă care mătură culoarea și prin pete cromatice aruncate într-o spontaneitate aparent exuberantă, pe cînd celălalt este finisat de o mînă meticuloasă, meditativ, cu precizia unui miniaturist. Formele lui Géricault izbucnesc din pînză, modelate de contraste schimbătoare între clar și obscur, cu o dramatică pigmentație deschisă ce acoperă culorile întunecate. Formele lui Overbeck sînt precise, articulate la rece, în contururi ferme, mai degrabă desenate decît pictate, umplute cu măiestrie cu niște culori delicat schim-

Scanned with OKEN Scanner

bătoare de o supusă tonalitate tomnatică, „dulce, cu toată tristeţea-i". Sistemele compoziţionale sînt şi ele diferite: cel al lui Géricault, dinamic şi deschis, ca şi cînd ar fi fost decupat dintr-o ramificată scenă de bătălie, în timp ce Overbeck l-a ales pe cel static şi închis în sine. Iată, deci, că e imposibil să se scrie despre romantism aşa cum s-a scris despre neo-clasicism sau despre oricare alt stil internaţional precedent, iar această carte trebuie să fie şi ea foarte diferită de cele ce au precedat-o.

Stilul neo-clasic a fost fragmentat şi transformat în mod gradat, la începutul secolului al XIX-lea, spre deosebire de rococo, de exemplu, care a fost respins dintr-o dată. Un artist sistematic şi de o mare inteligenţă a acelor timpuri (dar nu şi un talent indiscutabil), Victor Schnetz, a coborît de-a lungul originilor picturii romantice în Franţa, pînă în atelierul marelui neo-clasic Jacques-Louis David, cel ce şi-a încurajat elevii să-şi dezvolte talentele individuale proprii. Mişcarea romantică a fost o revoluţie, spunea el, şi „nu o insurecţie"[3]. Neo-clasicismul a fost o mişcare regeneratorie, o încercare de a purifica artele şi de a crea stilul relevanţei universale şi al eternei validităţi, profund marcată de originea anti-rococo a curentului. Cei care se străduiau să realizeze idealul lui de perfecţiune auster şi logic conceput erau consideraţi „sur la bonne route" (pe calea cea bună). Dar, începînd cu anii 1795, această „bună cale" a început tot mai mult să fie văzută drept un „cul-de-sac" (fundătură). Astfel, în timp ce romanticii au moştenit înalta seriozitate a neo-clasicilor, precum şi repulsia acestora faţă de arta frivolă sau pur şi simplu decorativă, ei au încercat să exprime idealuri resimţite doar de către sufletul personalităţii unice şi care se întindeau dincolo de frontierele discursului logic. Romanticii urmăreau o „misterioasă cale" care, după cuvintele lui Novalis, „ducea înlăuntru", uneori spre solipsism.

Pentru romantici, sensibilitatea individuală era singura facultate de judecată estetică. Regulile artei au fost obligate să i se supună, aşa cum dogmele Bisericii fuseseră cîntărite, acceptate sau res-

Scanned with OKEN Scanner

pinse de lumina interioară a gîndirii Protestante. Opere de artă care fuseseră înainte acceptate drept modele, printr-un consens universal, au fost supuse unei retrieri. Caspar David Friedrich declara că artistul trebuie să aibă ca legi doar propriile simţăminte. „Încrede-te doar în propriu tău geniu", scria pictorul american Washington Allston, „ascultă-ţi vocea interioară şi, mai devreme sau mai tîrziu, ea se va face înţeleasă nu numai de tine, ci şi de către lumea întreagă, care-i va putea înţelege graiul pe care i-l vei tălmăci şi acest lucru este singurul merit adevărat al oricărei opere de artă". Iată cum au apărut, deci, noile atitudini faţă de teoria artelor şi a educaţiei artistice, cuvîntul academic începînd să primească nuanţe ruşinoase. Iată cum a apărut şi credinţa că artistul trebuie să exprime convingerile, speranţele, temerile timpului şi ale ţinutului său, căci naţionalismul este o formă corporativă de individualism strîns ataşată ideii de libertate. Iar cînd această ideee a fost dusă la extreme ilogice în imaginaţie (şi poate chiar şi în viaţa cea de zi cu zi), sentimentele artistului puteau să conteze mai mult decît operele sale pe care le-a produs (sau n-a reuşit să le producă). Eroul lui Charles Nodier din Peintre de Salzbourg (Pictorul din Salzburg) *se proclamă şi este acceptat ca geniu, deşi el nu reuşeşte să picteze niciodată nimic. Un alt erou tragic, în povestirea lui Balzac* Le chef-d'œuvre inconnu (Capodopera necunoscută) *captează esenţa vieţii într-o „capodoperă" în care prietenii lui nu văd decît un ghiveci haotic de culoare, pentru ca în final să se sinucidă. Ne putem întreba dacă Nodier şi Balzac n-au auzit cumva de Philipp Otto Runge, cel care şi-a dedicat cea mai mare parte a scurtei sale cariere de pictor creaţiei a ceea ce el numea „Un poem fantastico-muzical, de un abstract pictural, cu coruri, o compoziţie pentru toate artele, căruia arhitectura trebuie să-i ridice un unic edificiu", dar care a trăit pentru a picta doar o singură parte, lăsîndu-i fratelui său instrucţiuni clare de a o distruge şi pe aceasta. Povestirea lui Nathaniel Hawthorne* The Artist of the Beautiful (Artistul frumosului)*a*

Scanned with OKEN Scanner

fost indiscutabil inspirată măcar în parte, de vastul și neterminatul Belshazzar's Feast (Ospăț al lui Baltazar) *la care Washington Allston lucrase în timpul ultimilor săi douăzeci și cinci de ani de viață. „Poetu-și lasă cîntecul cîntat pe jumătate sau îl încheie dincolo de țelul urechii muritoare, în cor celest", scria Hawthorne.*

Pictorul, întocmai ca și Allston, își lasă jumătate din concepție pe pînză spre a ne întrista cu frumusețea-i imperfectă și purcede a zugrăvi întregul, fie-ne cu iertăciune să o spunem, în nuanțele raiului. Dar astfel de schițe incomplete ale acestei vieți nu vor fi nicăieri desăvîrșite. O astfel de repetată întinare a celor mai dragi țeluri ale omului trebuie luată ca zălog că faptele pămîntești, oricît de distilate ar fi de către geniu sau de către pietate n-au alt preț decît ca exercițiu sau manifestare a spiritului.

Aceste idei tindeau să acorde o nouă importanță schiței, cea mai puțin premeditată formă artistică în care sentimentele pictorului sau ale sculptorului ar părea că poartă amprenta unei spontaneități lipsită de intermediar, pînă la libera mînuire a culorii sau lutului prin care se făcea simțită, la modul cel mai direct posibil, individualitatea „tușeului" artistic, maniera lui unică de expresie. Dar desenele și tablourile meticulos detaliate, de o precizie delicată, puteau și ele să dovedească o infailibilă manieră personală, o viziune aproape mioapă asupra lumii, un răspuns hipersensibil la unicitatea rafinată a formelor naturale, redat prin linii de o fragilitate nervoasă. Ceea ce romanticii căutau cu orice preț să evite erau compozițiile seci, impersonale, goliciunea de o netezime spînă a trupurilor și suprafețele anonime „linse" ale artei academice. În același timp, ei respingeau ideea că imaginile simbolice ar avea sensuri codificate transcrise în cărți heraldice. Ei resimțeau necesitatea unei libere utilizări a simbolurilor, fie într-o manieră tradițională sau într-una nouă, pentru a

 învesti cu semnificații personale pe cele familiare

Scanned with OKEN Scanner

artei de pînă atunci sau să găsească altele care să exprime preocupările veşnice ale spiritului uman. Nimic nu putea să fie mai îndepărtat idealurilor lor decît alegoriile Renaşterii sau ale barocului, cu raportările lor biunivoce între emblemă şi idee, conform unor cerinţe exprimate de cele mai multe ori de către patron sau eruditi. O operă de artă a romantismului exprimă punctul personal de vedere al autorului ei. După cum susţine Novalis, „cu cît un poem este mai personal, mai local, mai specific epocii sale, cu atît va sta mai aproape de centrul poeticului".

Astfel, în secolul al XVIII-lea, autobiografia a primit o nouă semnificaţie, atrăgînd un interes mereu crescînd. „Confesiunile" lui Rousseau, scrise între anii 1765—1770 şi publicate în 1782, reprezintă declaraţia unei singularităţi — „Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre" („De nu-s mai bun decît alţii, cel puţin sunt altul"). Dar romanticii credeau în valoarea lor tocmai pentru că erau diferiţi de ceilalţi. Caracterul explicit autobiografic şi tonul de o intimitate aproape confesională întîlnite în majoritatea poemelor şi tablourilor lor (The Prelude, „Preludiul" lui Wordsworth şi peisajele lui Constable cu casa copilăriei, aproape întreaga poezie a lui Leopardi, tablourile lui Caspar David Friedrich, mai ales autoportretele împreună cu soţia) au determinat tendinţa generală (şi greşită) de a căuta corespondenţe la fel de intime în literatura şi arta altor perioade, de exemplu în teatrul lui Shakespeare sau în tablourile lui Watteau.

Secolul al XVIII-lea fusese o epocă a clasificărilor. Insecte, plante, animale şi rase umane au fost împărţite în genuri, specii şi sub-specii. Exista pe atunci credinţa larg răspîndită că, în acest mod, se va dezvălui Ordinea Divină sau structura raţională dincolo de aparenţele naturii, dar rezultatul a fost în întregime contrar. Studiul intensiv al specimenelor individuale n-a făcut decît să dezvăluie diferenţe, încurajînd speculaţii pe marginea conflictului dintre forţele opuse şi a proceselor misterioase ale creşterii şi ale mutaţiilor.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru rezolvarea problemelor pe care empirismul le-a ridicat s-a făcut apel la intuiție. Concepția mecanicistă și statică despre creație a fost înlocuită treptat cu una organică și dinamică. În același timp, și atitudinea față de natura umană a suferit o schimbare la fel de notabilă. Vechea idee cum că așa ar fi fost totul, din totdeauna, nu mai era valabilă în lumina cunoștințelor tot mai aprofundate, fie ele despre istoria instituțiilor politice, despre istoria religiilor sau a artelor. Și, în timp ce diferențele apăreau tot mai marcante, fiecare civilizație ajunse să fie evaluată conform meritelor proprii iar fiecare figură istorică după criteriile vremii sale. Istoria a început să joace în gîndirea occidentală acel rol dominant pe care și-l va asuma în întregime în secolul al XIX-lea. „Cea mai bună teorie a artei este istoria ei proprie", scria Friedrich Schlegel în 1812. Și, cam tot pe la această dată, au început operele de artă a fi admirate și cu adevărat expuse în muzee, ca expresie a unor stiluri istorice echivalente, contrar tendinței de a le considera devieri de la o normă unică, singurul stil adevărat.

Astfel, ceea ce începuse ca o analiză iluminată a afirmațiilor Iluminismului, condusă de îndrăzneți gînditori cum ar fi Herder și Kant, au primit dintr-o dată în jurul anilor 1790 o semnificație mai urgentă și mai generală. Desfășurarea Revoluției franceze a ascuțit extraordinar de mult conștiința istorică. Ea a dezvăluit complexitatea unor idei care fuseseră anterior considerate drept simple; idealurile libertății personale și politice, de exemplu, nu erau identice, putînd să se excludă reciproc. A demonstrat fragilitatea rațiunii și forța pasiunii, insuficiența teoriilor și potența împrejurărilor de a modela evenimente. După cum scria Wordsworth,

O lovitură a fost dată
Străvechilor păreri și toți
O resimțiră.

În foarte mare parte, romantismul a constituit un
15 *răspuns la această situație sau, mai curînd, o*

diversitate de răspunsuri individuale, unite doar prin punctul lor de plecare, supuse mereu revizuirii într-o lume veşnic schimbătoare.

Căci nu există progresie liniară în romantism. Stilurile romantice în artele plastice pornesc radiind în toate direcţiile din centrul nemişcat al neo-clasicismului. În pictura franceză de pildă, putem trasa curente care duc de la Jacques-Louis David la Gros, Prud'hon şi Ingres, de la Gros la Géricault şi Delacroix şi aşa mai departe, cu toate că un grafic ar apărea de o inconsistenţă febrilă şi, în orice caz, mult prea simplist, dezvăluind puţine interacţiuni şi nimic din influenţa pictorilor contemporani străini sau a vechilor maeştri. Relaţiile dintre romantici au fost întotdeauna complexe. Opoziţia conştientă vădită de un artist faţă de opera altuia a ajutat modelarea stilurilor individuale (şi nu numai în artă: contemporanii observau că gulerele purtate de Monsieur Ingres sînt tot mai înalte şi mai ţepene, cele ale lui Delacroix devin mai largi şi mai moi). Iar asemănările găsite între operele unor artişti care, uneori, nu ştiau nimic unul de celălat (Blake şi Philipp Otto Runge), sau dintre pictori şi poeţi (Turner şi Shelley), sau dintre pictori şi muzicieni (Delacroix şi Berlioz) derivă din nişte preocupări comune. Tot aşa, teoriile estetice care proliferau în această perioadă n-au influenţat doar operele de artă pe cît au încercat să găsească răspunsuri filosofice la problemele cu care erau confruntaţi artiştii.

Şocul mişcărilor intelectuale şi politice de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea s-a făcut resimţit în întreaga lume occidentală; nici un artist nu s-a dovedit imun, cu atît mai puţin cei care încercau să restabilească un „status quo". Întreaga artă din prima jumătate a secolului al XIX-lea a fost, pînă la un punct, colorată de ideile romantice mult mai permisive decît cele ale Iluminismului secolului al XVIII-lea. Dar diferenţele făcute între artiştii care au ales calea cea bună şi cei care, plini de solicitudine, satisfăceau capriciile protectorilor lor frivoli, erau acum înţelese într-un mod cu totul diferit. Înlocuirea teoriei

Scanned with OKEN Scanner

mimetice a artelor cu o teorie expresivă a pus un nou accent pe autenticitatea emoțiilor exprimate și, în final, pe sinceritatea și integritatea artistului. Spontaneitatea, individualitatea și „adevărul interior" au devenit astfel criterii de judecată ale tuturor operelor de artă, ale literaturii și ale muzicii din toate epocile și ținuturile. Probabil că aici a devenit evidentă această primă și esențială caracteristică de departajare a operei de artă romantică: valoarea supremă acordată de către romantici sensibilității artistului și „autenticității" sale emoționale drept unice calități ce pot confera „validitate" operei. În loc să reflecte valorile universale, atemporale ale clasicismului, fiecare operă de artă romantică este unică, expresie a propriei experiențe de viață a artistului. Astfel, multe din pînzele de factură evident „romantică", înfățișînd peisaje exotice, sălbatice sau fenomene supranaturale, precum și scene din literatura și istoria medievală, sau chiar și cele care imitau stilul marilor maeștri ai romantismului au fost (și sînt încă) respinse din lipsă de autenticitate individuală. După cum comentează un personaj într-una din operele de tinerețe ale lui Victor Hugo: „Distinguons, Monsieur; il y a des romantiques et des romantiques" (Să facem distincție, domnule; există romantici și romantici).

Scanned with OKEN Scanner

1

ÎN LIPSA UNUI NUME MAI BUN

În anii 1790, sub dublul impact al Iluminismului intrat în declin și al Revoluției franceze, presimțiri negre și îndoieli care începuseră să se facă simțite la începutul veacului al XVIII-lea au primit dintr-o dată semnificații mai adînci și mai tulburi. Se zguduiau din temelii vechile sisteme ortodoxe, vechile certitudini erau subminate. Armele făurite de *philosophes* pentru asaltul superstiției erau acum folosite împotriva celor mai iubite credințe ale lor în suficiența rațiunii umane, în perfectibilitatea omului și în ordinea logică a universului. Probleme pe care ei le ridicaseră dar care fuseseră lăsate nerezolvate, fiind insolvabile empiric, au devenit dintr-o dată de primă urgență. Dintr-un tumult de îndoieli chinuitoare au început să apară convingeri noi care nu puteau fi reduse la niște simple formule: credința în primatul imaginației, în potențialitățile intuiției, în importanța sentimentelor și a integrității afective și, mai presus de orice, în identitatea și unicitatea valorii fiecărei ființe umane în universul veșnic schimbător.

Artele au fost nu numai influențate dar au jucat un rol în această suită de transformări radicale a gîndirii occidentale, căci, acum, opera de artă, fie ea tablou, poem, roman sau compoziție muzicală, a început să fie privită nu numai

ca simplă oglindire a realității sau ca întrupare a unui ideal imuabil, conceput în mod rațional, ci ca o intuire a însăși vieții lucrurilor și poate chiar ca un mijloc de a ușura „povara misterului ... greutatea apăsătoare și de neîndurat a întregii lumi, cea atît de plină de neînțelesuri". Străvechea teorie mimetică a artelor a fost înlocuită cu una expresivă. Pentru întîia dată în gîndirea occidentală, estetica și-a mutat centrul de greutate dinspre periferie înspre miezul sistemelor filosofice, în timp ce sensul și țelul artelor au fost analizate mai profund ca niciodată. Pentru a explica schimbarea de atitudine care era pe cale să se desăvîrșească și pentru a reevalua artele în lumina acestei schimbări, trebuia creat un nou vocabular critic: de aici, proliferarea teoriilor artistice în anii 1790 și în primele decenii ale secolului al XIX-lea; multe dintre ele conțineau definiții ale romantismului. [1]

Aceste definiții pot deveni înșelătoare, dacă sînt luate drept afirmații inflexibile sau manifeste. Încă din 1824, Émile Deschamps a remarcat că s-au dat atîtea definiții romantismului și că acest fapt a dat naștere unei asemenea confuzii încît el însuși ezită să întunece tenebrele și mai mult printr-o nouă încercare. [2] Cuvintele lui au fost reluate de nenumărați scriitori de atunci încoace. Deschamps a avut însă un motiv anume să ridice problema. El a fost purtătorul de cuvînt al unui grup de tineri poeți, printre care Victor Hugo și Alfred de Vigny, care fuseseră cu toții atacați și etichetați disprețuitor drept *romantiques* de către cerberul moralei artistice franceze, secretarul permanent al vestitei *Académie française*. În loc să se încurce în discuții pe marginea romantismului, Deschamps a parat cu ușurință atacul, întocmind o listă a altor scriitori care fuseseră catalogați drept romantici în ultimii douăzeci de ani: Chateaubriand, Byron, Mme de Staël, Goethe, Schiller, Joseph de Maistre, Vincenzo Monti, Thomas Moore, Walter Scott și Lamennais.

Scanned with OKEN Scanner

Victor Hugo, Alfred de Vigny și ceilalți scriitori pe care-i apăra Deschamps nu s-au autointitulat romantici. În același an, Victor Hugo s-a declarat „profund ignorant" în ce privește termenii „romantic" și „clasic", afirmînd că el nu poate face distincție, atît în artă cît și în viață, decît între bun și rău, frumos și diform, adevărat și fals.[3] Doi dintre scriitorii de pe lista lui Deschamps, Goethe și Byron, s-au disociat de romantici într-un mod foarte explicit.[4] De fapt, au existat relativ puțini scriitori care s-au autointitulat romantici (Stendhal și Pușkin sînt cei mai remarcabili[5]) și încă și mai puțini artiști. Numit „Victor Hugo-ul picturii", Delacroix a replicat provocator: „*Je suis un pur classique*" („*Sînt un clasic pur*"). Însă obiecția sa față de calitatea lui de romantic devenea ea însăși expresia unei credințe caracteristic romantice în unicitatea individualității proprii și a unei împotriviri la includerea ei în orișice școală sau coterie (adică în orișice „asociații de mediocrități", cum le numea el). El era gata să accepte eticheta romantismului doar în momentul în care ar fi putut s-o poarte drept marcă distinctivă. Delacroix îi mărturisea lui Théophile Silvestre în 1854: „Dacă cineva înțelege prin romantismul meu libera-mi manifestare a impresiilor personale, aversiunea-mi pentru stereotipiile școlilor și repulsia față de formulele academice, trebuie să recunosc nu numai faptul că sînt un romantic, ci și că am fost așa de la vîrsta de cincisprezece ani: îi preferam deja pe Prud'hon și Gros lui Guérin și Girodet."[6]

Tinerii scriitori și artiști din Paris care erau denumiți romantici nu aveau nici program, nici țel comun; ei nu ofereau noi dogme în locul celor vechi. „*Tous les systèmes sont faux, le génie seul est vrai*" („*Toate sistemele sînt false, doar geniul este adevărat*"), scria Victor Hugo. În 1825, Delécluze *le classique* comenta: „Ei diferă atît de mult în opinii, au puncte de plecare atît de diferite și ajung la concluzii atît de contradictorii încît este cu adevărat imposibil să extragem o *idée-mère (idee-mamă)* din tot acest haos."[7]

Ei au putut și mai pot fi încă identificați pentru că diferă, atît de predecesorii lor cît și de majoritatea contemporanilor. Singurul factor constant în veșnic schimbătoarele lor atitudini și ierarhii valorice a fost credința în importanța individualității, a egoului și a capacității sale de experiență, precum și refuzul tuturor valorilor care nu îl exprimă. Accentul pus pe suprema valoare a sensibilității personale a artistului este, bineînțeles, strîns legat de noțiunile de autenticitate, sinceritate, precum și de „experiența de viață" (sau *Erlebnis* în filosofia germană), noțiuni care au dus la concepția romantică de autenticitate personală sau la ceea ce s-ar putea numi, în lipsa unui cuvînt mai bun, adevăr personal. Astfel, opera de artă se autovalidează deoarece în măsura în care opera exprimă experiența de viață a artistului ea capătă coerență internă.

Cuvîntul „romantic" a ajuns să fie folosit într-o supărătoare varietate de sensuri, drept termen de jignire sau de laudă, drept categorie cronologică, estetică sau psihologică, pentru a descrie emoții erotice sau procese pur cerebrale. De vreme ce nici una dintre aceste forme nu este lăsată fără acoperire și toate își află izvorul la începutul secolului al XIX-lea, cei care au încercat să stabilească o definiție precisă au renunțat adesea cuprinși de disperare. „Este imposibil să gîndești cu seriozitate dacă folosești cuvinte cum ar fi *clasicism*, *romantism*, *umanism* sau *realism*", scria Paul Valéry. „Nimeni nu poate să se îmbete sau să-și potolească setea cu niște etichete." [8]

Din nefericire, nu există un alt cuvînt în afară de „romantism" care poate fi sau care a fost folosit pentru a descrie acea atitudine nouă față de artă și viață care a început să se facă simțită în anii 1790 și pe care Isaiah Berlin o numește „schimbarea de conștiință" ce „a frînt coloana vertebrală a gîndirii europene". Cînd, în anul 1819, istoricul german al poeziei europene, Friedrich Bouterwek a ajuns să descrie operele contemporanilor săi mai tineri, el s-a referit la

Scanned with OKEN Scanner

„noua şcoală pe care, în lipsa unui nume mai bun, am putea tot atît de bine să o numim şi romantică". [9] În mod similar, cîţiva ani mai tîrziu, un critic de artă francez s-a simţit dator să-i acorde lui Géricault rolul de conducător „al acestei noi şcoli care încearcă o fidelă reprezentare a sentimentelor puternice şi emoţionante şi care este numită, pe drept sau pe nedrept, şcoala romantică". [10] În lipsa unui alt termen, cuvîntul a prins şi a fost aplicat de îndată nu numai unui grup de poeţi germani şi unei noi şcoli de pictură din Franţa, ci şi unor muzicieni, artişti, filosofi, romancieri, şi chiar şi unor oameni de ştiinţă din aceeaşi perioadă, în Anglia, Italia, Spania, Rusia, Scandinavia şi America. Într-un sens cu precădere cronologic, termenul are un înţeles cel puţin tot atît de clar ca şi „Renaşterea". Chiar şi în cel mai degajat şi mai familiar context, termenul nu este întru totul lipsit de sens, ca de exemplu, în reclama publicitară: „Vagi reflexe aurii dau părului lipsit de luciu un aspect romantic". [11]

În 1818, Giovanni Berchet susţinea că cele mai des folosite cuvinte la Milano sînt *clasic* şi *romantic*. Pentru a limpezi sensul celui din urmă, el a scris un interviu imaginar plin de vervă şi spirit, cu un englez, My lord P., care spune:

Am auzit o doamnă plîngîndu-se că forma evantaiului ei ar fi mai degrabă clasică decît romantică, ce absurditate ... Alta, examinînd un peisaj pictat de Gozzi se plîngea că este prea clasic, ce absurditate. Biata fiinţă credea probabil că clasicul e opusul romanticului, vechiul nostru cuvînt englezesc care are o semnificaţie cu totul diferită de noul termen folosit azi ... [12]

Sensul iniţial al „vechiului cuvînt englezesc" nu este însă cu totul lipsit de importanţă. [13] În 1755, Dr. Johnson dădea definiţia noţiunii de „*romantick*" după cum urmează: „ceea ce se apropie de basme sau de poveştile cavalereşti; exotic ... improbabil; fals ... fantastic; în plin decor sălbatic". Nici unul dintre aceste sensuri nu s-a

Scanned with OKEN Scanner

pierdut în decursul celor cincizeci de ani care au urmat, dar fiecare a căpătat o semnificație mai clară, odată cu o mai sensibilă apreciere a decorurilor sălbatice și, mai ales, odată cu punerea în opoziție a cuvintelor *exotic*, *improbabil*, *fals*, și *fantastic* nu atît cu *civilizat*, *istoric*, *adevărat* și *rațional* cît cu *constrîns*, *de o superficială evidență*, *dogmatic* și *non imaginativ*.

Numeroasele definiții ale romantismului publicate între anii 1790 și 1830 prezintă simptomele unei nevoi obsedante de a explora, de a descrie și de a justifica acele calități ale operelor literare și de artă care începuseră dintr-o dată să fie foarte prețuite. Ele reflectă dorința de a înțelege de ce unele opere de artă au un anume farmec profund afectiv, în timp ce altele nu-l au, deși cele din urmă par a fi urmat legile unor capodopere care fuseseră deja acceptate drept cele mai înalte produse ale minții și mîinii omului. Cuvîntul „romantic", cel atît de des folosit în denumirea celor dintîi, a primit astfel un nou sens calitativ. Pentru E.T.A. Hoffmann, în 1810, Beethoven era *„ein rein romantischer ... Komponist" („un compozitor pur romantic")*, deoarece muzica lui „pune în mișcare pîrghiile groazei, ale venerației, ale ororii, ale suferinței și trezește la viață un dor infinit care este esența romantismului". [14]

Faptul că gusturile nu se discută constituia deja un clișeu bine stabilit, cu toate că, adoptînd această atitudine, disputele erau arareori evitate. Teoreticienii secolului al XVIII-lea au discutat chestiunea într-un mod rațional, încercînd, în același timp să cerceteze acel *je ne sais quoi (nu știu ce)* perceptibil dincolo de regulile artei. Dar, pentru ei, apelul final era mereu făcut la tribunalul consensului unanim, căci canoanele capodoperelor fuseseră stabilite în conformitate cu operele aprobate de către cei mai buni critici. Romanticii făceau apel doar la propria lor sensibilitate, la propria lor „experiență de viață", singura care ar fi putut investi opera atît cu autenticitate cît și cu valoare. Ei au fost primii

Scanned with OKEN Scanner

care au recunoscut, ca să-l citățm pe sculptorul Auguste Préault, că „*jamais deux personnes n'ont lu le même livre ni vu le même tableau*“ („*niciodată două persoane n-au citit aceeași carte nici n-au văzut același tablou*“). Individualitatea condiționa atît geneza operei de artă cît și ecoul ei în sufletul cititorului, spectatorului sau al auditorului. Washington Allston, pictorul american care îl privea pe Coleridge cu atîta respect, a declarat că „cele cîteva însușiri, Originalitatea, Adevărul Poetic, Inventivitatea, toate implică ceva ce nu este inerent obiectelor imitate ci trebuie să provină din spiritul Artistului“. [15]

Romanticii erau mult mai preocupați de calități decît de reguli, de integritatea trăirii decît de corectitudinea judecății, de poezie decît de prozodie. Ei au acordat o nouă semnificație diferenței dintre poezie și versificație (dincolo de cea dintre poezie și proză), moștenire a criticii anterioare. Aveau, de asemenea, și obsesia unor diferențe la fel de imprecise, cum ar fi cea dintre geniu și talent, dintre imaginație și fantezie, dintre originalitate și noutate, dintre adevăr și verosimil, dintre sensibilitate și sentimentalism. Ca rezultat, aceste cuvinte au fost investite dacă nu cu sensuri cu totul noi, cel puțin cu noi implicații pe care le reținem pînă și azi.

„Noi am fost ultimii romantici“, scria W. B. Yeats în 1931. Dar nu e cu nimic mai ușor să ne sustragem atitudinilor romantice din ziua de azi, sau chiar să le recunoaștem ca atare. De pildă, romanticii sînt cei ce poartă cea mai mare vină pentru relativismul în aprecierea artelor altor perioade sau zone geografice, pentru credința că acestea nu pot fi judecate decît prin prisma propriilor lor standarde, deși, în mod ironic, ei înșiși au ridicat o serie de bariere pentru a zădărnici astfel de judecăți relative. Declarația lui Wordsworth, nu o dată rău înțeleasă, care afirma că „poezia este năboiul spontan al sentimentelor puternice“ colorează încă atitudinile față de literatura luată în general și deseori față de artele plastice sau muzică. În mod para-

Scanned with OKEN Scanner

doxal, este nevoie de un mai slab efort de conștientizare pentru a înțelege afirmația lui Schelling „arhitectura este muzică împietrită", (afirmație subiectivă din punct de vedere emoțional), decît cel necesar pentru a înțelege teoria proporțiilor armonice în arhitectură vehiculată în Renaștere, deși aceasta a fost produsul unor moduri raționale de gîndire.

Pentru multă lume termenii de „poezie" și „poezie romantică" sînt aproape sinonimi. Englezii educați cu Keats, Shelley și Wordsworth par adesea capabili să aprecieze în poeziile mai vechi doar acele calități care au fost scoase în evidență de către romantici, răspunzînd cu un entuziasm destul de scăzut la alegoriile lui Spenser, la istețimea plină de duh a lui Shakespeare sau la eleganța rafinată a lui Pope. La fel, de mult prea multe ori, muzica lui Beethoven, Schubert și Schumann condiționează atitudinile față de Monteverdi, Vivaldi sau Bach, sau chiar și interpretarea acestora, după cum în pictură, tablourile lui Turner, Constable, Blake, Caspar David Friedrich, Géricault și Delacroix au declanșat transformări absolute atît în modul de percepere a naturii cît și a artei. Toate acestea au împiedicat tot mai mult generațiile următoare să perceapă arta Renașterii sau cea a Antichității în felul celor care au trăit înainte de secolul al XIX-lea, să vadă, așa cum au fost ele, *Stanzele* lui Rafael, pe Apollo din Belvedere sau pe Venera Medici din punctul de vedere al lui Winckelmann și cu atît mai puțin cu ochii contemporanilor acelor maeștri, cu toate că marele teoretician neo-clasic Winckelmann a fost cel care a învățat Europa, mai mult decît oricare altul, să admire Antichitatea într-un nou mod „subiectiv". El a inițiat, astfel, o revoluție care urma să rostogolească de pe piedestale tocmai acele statui pe care își bazase estetica. [16]

Faptul că anumite opere de artă de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea ar trebui sau nu să fie numite „neo-clasice", „preromantice", „romantico-clasice" sau pur și simplu „romantice" ar

Scanned with OKEN Scanner

putea fi dezbătut la nesfîrșit. Nu există nici un sistem științific sau o taxonomie stilistică corespunzătoare. Însă multe dintre preocupările intelectuale și fixațiile emoționale, atitudini față de viață și de artă care caracterizează principala linie a picturii secolului al XIX-lea, apar clare și evidente într-o serie de tablouri pictate în prima decadă a acestui secol, cum ar fi *Crucea din munți* a lui Caspar David Friedrich, *Căderea unei avalanșe în Grisoni* a lui J. M. W. Turner și *Napoleon pe cîmpul de bătălie de la Eylau* a lui A.-J. Gros. Aceste trei importante tablouri reprezintă trei opere cu totul deosebite ale unor artiști de naționalități diferite. Și fiecare dezvăluie o altfel de ruptură (și o altfel de continuitate) față de tradițiile statornicite.

Crucea din munți [1] a lui Caspar David Friedrich poate fi confundată, la prima vedere, cu o tentativă în tradiția perspectivei „sublimului" a veacului al XVIII-lea, înfățișînd un crucifix deseori înălțat în țările catolice ca obiect sacru de reculegere sau de pelerinaj. Însă, în ciuda ierbii mătăsoase de pe culmea dealului, a brazilor întunecați, a norilor inundați de strălucirea apusului, redați cu o meticuloasă veridicitate, tabloul emană o extatică nemișcare, o liniște nepămînteană aproape halucinantă. Protestant pios, Friedrich a pictat tabloul din proprie inițiativă, intenționînd probabil să-l ofere regelui protestant al Suediei, însă ulterior el a fost determinat să-l vîndă nobililor soți catolici von Thun-Hohenstein ca piesă de altar pentru capela lor personală din Schloss-Tetschen.[17] Acest lucru nu e cu totul lipsit de semnificație, fie chiar și ca dovadă a unei ambiguități în însăși esența tabloului. O nouă atitudine față de religie se face simțită, o înălțare deasupra sectarismului, care pune într-o lumină superficială atît acceptarea convențională, caracteristică veacului al XVIII-lea, cît și respingerea crezului creștin, căci această operă profund mișcătoare și, în același timp surprinzătoare, desfide atît pictura religioasă anterioară cît și cea ulterioară. Tabloul e atît de

străin oricărei dogme încît își păstrează forța chiar și în actuala eră a rațională.

La întîia expunere a tabloului în atelierul lui Friedrich, în ziua de Crăciun a anului 1808, un vizitator a remarcat faptul că fiecare dintre cei prezenți a fost profund mișcat: „Pînă și palavragiii ... discutau cu seriozitate și cu voce joasă, ca și cînd s-ar fi aflat într-o biserică." Palavragiii, dar nu și Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, cancelar la curtea saxonă, care s-a arătat atît de pornit împotriva tabloului și a succesului său, încît a publicat un articol denunțător în *Zeitung für die elegante Welt (Gazetă pentru lumea elegantă)*. Autor al unui tratat de estetică intitulat *Charis* (Leipzig, 1793) care include un capitol unde sînt rezumate principiile teoriei neo-clasice în pictură, Ramdohr era cel mai în drept să recunoască îndrăznețele calități inovatoare ale *Crucii din munți*. Pentru el era manifestarea unei „concepții asupra artei peisajului necunoscută pînă în prezent", care ar putea pune în primejdie „bunul gust", văduvind pictura de „strălucirea-i specifică". Mai mult chiar, el a asociat-o cu „spiritul funest al timpurilor noastre" și cu oribilele evenimente ale acestor timpuri. „Ne-am vădi lași dacă am păstra tăcerea", a anunțat el, plin de solemnitate.

Invocînd exemplele lui Claude Lorrain, Poussin și Ruisdael și citînd din teoreticianul francez Pierre-Henri de Valenciennes, Ramdohr arată cum a lucrat Friedrich împotriva tuturor regulilor peisagistice cunoscute: prin maniera-i de compoziție, prin folosirea umbrei și luminii („a aruncat pămîntul în întuneric") și prin neștiința sau refuzul de a folosi perspectiva aeriană. Implicațiile tabloului i-au apărut încă și mai stînjenitoare. A fost, oare, o idee cu adevărat fericită investirea peisajului cu un sens religios alegoric? Puteau fi, oare, credincioșii îndemnați la rugăciune de un asemenea tablou? El a pus tabloul simbolic al lui Friedrich față în față cu lunga tradiție a peisajului „de atmosferă", dînd ca exemplu pozitiv *Cimitirul evreiesc* [18] al lui Ruis-

Scanned with OKEN Scanner

dael. A mai subliniat ferm și deosebirile dintre simțămintele care, din punctul său de vedere, pot sau ar trebui să fie stîrnite de artă și natură.

Inovațiile care l-au șocat pe Ramdohr devin evidente dacă așezăm *Crucea din munți* alături de un peisaj alpin cum ar fi *Lauteraargletscher*, a lui Caspar Wolf (1776) [2]. Spre deosebire de pînza lui Friedrich, acesta înfățișează o priveliște de o exactitate topografică, compusă cu măiestrie în spiritul convențiilor veacului al XVIII-lea. Figurile umane dau scara tabloului, marcînd retragerea perspectivei și conferă un contrast liniștitor cu cadrul dezolant al împrejurărilor. Cîinii înfricoșați vădesc teroarea muntelui golaș, dar oamenii stăpînesc situația, evident angajați în discuții raționale despre frumusețile și minunile naturii: unul dintre ei s-a înarmat prudent cu o umbrelă de soare. Un tablou atrăgător care ar putea ilustra multe dintre relatările urcușurilor alpine din secolul al XVIII-lea, plin de sentimentul sublimului, reflectînd curiozitatea intelectuală față de fenomenele naturii care caracterizează Iluminismul. Dar el nu conține nici o urmă din ceea ce Coleridge avea să numească „trăiri interioare", nu se bănuiește un sens, mai profund, a ceea ce este „contopit în străfunduri". Munții lui Wolf nu sînt văzuți ca „temple ale Naturii construite de Cel Atotputernic", ca niște „catedrale sau altare ale firii ... cu nourii acoperindu-i ca fumul unei veșnice jertfe". [19] Peisajul ne este înfățișat obiectiv, cu o claritate plină de logică vizuală, pentru ca privitorul să poată reacționa de parcă s-ar găsi el însuși în fața acestei scene.

Friedrich a sfărîmat structura peisagistă a secolului al XVIII-lea, cu planurile ei frumos proporționate, care fac ochiul să alunece înspre depărtări. Tabloul său este lipsit de primul plan: linia de jos a ramei taie prin deal și copaci. Vederea se înfățișează de parcă privitorul ar pluti deasupra pămîntului sau ar admira-o de la o fereastră înaltă. Dar pînza se îndepărtează și mai mult, și mai evident, de tradiția picturii

Scanned with OKEN Scanner

religioase. Numai ideea de a așeza un asemenea tablou deasupra unui altar în locul unei imagini de cult convenționale trebuie să fi părut neobișnuită, dacă nu scandaloasă.

Ramdohr își încheie articolul asociindu-l pe Friedrich cu „misticismul de la Jena care, asemeni unui abur narcotizant, se insinuează acum peste tot, în artă și știință, în filosofie și religie." Cu zece ani mai devreme, Fichte provocase o adevărată furtună, afirmînd echivalența lui Dumnezeu cu ordinea morală a universului, într-un articol care l-a costat scaunul profesoral de la Jena, dar care a influențat profund un grup de tineri gînditori, printre care și Novalis, Schleiermacher și frații Schlegel. [20] Cîteva dintre ideile sale au fost rezumate în straniul roman mistic al lui Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, publicat în anul 1802:

> *Eins in allem und alles im Einen*
> *Gottes Bild auf Kräutern und Steinen*
> *Gottes Geist in Menschen und Tieren,*
> *Dies muss man sich zu Gemüte führen.* [21]

(„Unul în tot și totul în unul/, chipul lui Dumnezeu în frunze și pietre/, spiritul lui Dumnezeu în oameni și fiare/, acest lucru trebuie întipărit în minte.")

Și *Crucea din munți* ar putea fi interpretată ca expresie a acestui panteism transcendental care a avut mulți adepți la Dresda, dar și un oponent înverșunat în persoana lui Ramdohr (el a avut, probabil, și unele motive personale, în parte.) [22]

Pentru a-i răspunde lui Ramdohr, Friedrich a fost sfătuit de prietenii săi să-și descrie și să-și interpreteze tabloul: [23]

Descrierea tabloului: În vîrful stîncii, înconjurată de brazi veșnic verzi, se înalță crucea cu iederă veșnic verde încolăcindu-i temelia. Soarele apune împrăștiind raze de lumină și, în licărirea amurgului, trupul Mîntuitorului strălucește pe Cruce.

Scanned with OKEN Scanner

Interpretarea tabloului: Isus Cristos, ţintuit pe cruce, are în faţă soarele care apune, ca o imagine a Tatălui cel veşnic dătător de viaţă. Vechea lume, vremurile cînd Dumnezeu Tatăl păşea pe pămînt, a murit odată cu învăţătura lui Isus. Soarele a apus şi pămîntul nu mai poate înţelege lumina care se îndepărtează. Cel mai curat, cel mai preţios metal din imaginea Mîntuitorului de pe cruce continuă să strălucească în aurul înserării reflectînd astfel pe pămînt dulcea-i sclipire. Crucea se înalţă pe stîncă la fel de nestrămutată ca şi credinţa noastră în Isus Cristos. Iedera ce rabdă timpul, brazii stau semeţi în jurul crucii ca şi speranţa omenirii în El, în Cel Crucificat". [24]

Caracterul vag şi complex al acestui pasaj serveşte doar la sublinierea faptului că tabloul nu poate fi descris în cuvinte, aşa cum se cuvine. La fel ca toate celelalte opere de maturitate ale lui Friedrich, *Crucea din munţi* pretinde şi lasă în urmă orice posibilitate de descriere, solicită o explicaţie, sfidînd totuşi analiza. Căci ea e, mai degrabă, simbolică decît alegorică (pentru a folosi o diferenţiere curentă a acelor timpuri), iar proza lui Friedrich nu asigură un program iconografic, ci un sprijin în interpretarea unei idei spirituale pe care pictorul n-a fost în stare să o exprime decît prin culoare. Mai tîrziu, el va elogia un tovarăş de breaslă care a exprimat „prin culoare şi formă ceea ce cuvintele nu pot să spuie." [25]

Tabloul ar putea fi interpretat, probabil, ca o expresie nu neapărat a unei credinţe pozitive, ci, mai degrabă, a unei stări sufleteşti de îndoială, atît de caracteristică viitorului secol al XIX-lea, o îndoială coroziv de stăruitoare, aproape dureroasă, precum şi un dor de credinţă, care ar putea fi eventual alinat, însă arareori biruit, fie printr-o recurgere la nihilism, fie prin îmbrăţişarea unui crez mai autoritar. Ambiguităţile tabloului, întrebările pe care le ridică dar la care nu oferă răspuns sugerează neîncredere, atît în raţionalism, cît şi în creştinism. Privitorul este obligat să mediteze dacă tabloul înfăţişează o cruce la mar-

Scanned with OKEN Scanner

gine de drum sau pe Golgota, dacă Cristos şi-a întors faţa de la lume, dacă soarele care apune va răsări din nou vreodată sau dacă, o întrebare şi mai subtilă, credinţa la care se referă Friedrich în explicaţia lui va cădea datorită întîmplării sau a inerentelor schimbări, asemeni copacilor doboriţi din tablourile sale tîrzii. Acest tablou reprezintă o imagine a „îndoielii oneste" în cadrul căreia trăia, într-un mod atît de paradoxal, dureros şi total, credinţa secolului al XIX-lea. Faptul că Friedrich a fost uneori capabil să decanteze credinţa de îndoială ne este sugerat de un tablou pictat ceva mai tîrziu, *Dimineaţă în Riesengebirge* [3], în care, în lumina clară a zorilor, o siluetă de femeie îl conduce pe însuşi pictorul la picioarele crucifixului, pe o stîncă. Turbulenţa spirituală a *Crucii din munţi* s-a potolit în acest peisaj de o serenitate nemişcată, cu ceţuri lăptoase atîrnînd deasupra smîrcurilor, o viziune maiestuoasă, aeriană, în care puritatea luminii şi imensitatea orizonturilor sugerează o apropiere de Dumnezeu. Apare, de asemenea, şi expresia unei atitudini faţă de natură, caracteristic romantică, ce se apropie, într-un fel, de *Naturphilosophie* a lui Fichte şi de „misticismul de la Jena", dar căreia îi lipseşte forţa de a mişca şi tulbura a celuilalt tablou.

Friedrich a fost unul dintre pictorii cei mai izolaţi şi mai retraşi, trăind în lumea intimă a propriilor lui creaţii. El nu a fost un spirit teoretic şi cu greu am putea aşeza remarcile lui epigramatice la baza unei estetici coerente sau a vreunei viziuni asupra lumii cît de cît consistente. [26] Pentru teoreticienii artei şi pentru cunoscători, pictorul nu avea decît dispreţ, devenit tot mai evident odată cu trecerea anilor. Gîndind mai degrabă în linii şi culoare decît în vocabule şi fraze, el şi-a dezvoltat un stil cu totul personal, călăuzit parcă de propria-i „lumină interioară". S-ar putea să nu-şi fi dat seama de vastitatea hăului în care s-a lansat pictînd *Crucea din munţi*. Nici admiratorii săi n-au fost la fel de conştienţi de natura revoluţionară a ta-

Scanned with OKEN Scanner

bloului pe cît au fost adversarii acestuia. Cleveti-torul Ramdohr a fost primul care a recunoscut că întreg edificiul artei, așa cum îl vedea dînsul fusese zguduit.

Cam tot în această perioadă, în Anglia, criticii conservatori își exprimau consternarea în fața unui pictor cu un an mai tînăr decît Friedrich: J. M. W. Turner, născut în 1775. „Asta-i demență", a caracterizat unul dintre ei *Cascadele Rinului la Schaffhausen*, tablou expus la Academia Regală, în 1806. „Dementul e el", a replicat un altul. [27] Criticii au fost tulburați nu atît de subiectul pînzei, una dintre minunile naturale ale Europei care inspirase o serie de descrieri pline de efuziune la sfîrșitul secolului al XVIII-lea [28], cît de tehnica folosită, căci cu greu s-ar putea imagina ceva mai deosebit de liniaritatea seacă și plată a lui Friedrich. „Cît despre Turner", scria tînărul David Wilkie, în 1805, „nu pot de fel să înțeleg metioda [sic] sa de a picta și toate desenele sale sînt de mare efect iar coloritul e natural dar execuția este mai mult decît obominabilă [sic] și unele dintre tablourile sale nu pot fi înțelese de loc însă, cu toate că tablourile nu sînt mari, trebuie să te găsești la celălalt capăt al încăperii ca ochiul să le poată cuprinde." [29] Tehnica artistului, aproape brutală, de mînuire a pigmentului în estompări îndrăznețe, precum și folosirea repetată a cuțitului au fost condamnate drept „o practică vicioasă". „Mîzgăleală în pictură", se plîngea un critic în 1806, „prea mult lucru de *mistrie* prea mult *mortar*. Ar mai fi loc și pentru o oarecare finisare, nu-i așa?" [30]

Turner și-a folosit tehnica „obominabilă" cu un și mai mare efect la executarea unui tablou a cărui violență tematică e egalată doar de violența în execuție: *Căderea unei avalanșe în Grisoni* [4] expus, pentru întîia oară, în anul 1810, în galeria personală a artistului. Cu toate că fusese în Elveția, el nu vizitase niciodată munții Grisoni, nici nu văzuse vreodată o avalanșă. Sursele sale imediate de inspirație par să fi fost

de natură picturală și literară. Turner datorează o mare parte din producțiile acelei perioade influenței lui Philippe de Loutherbourg, care expusese o *Avalanșă în Alpi pe valea Lauterbrunnen*, la Academia Regală, în anul 1804, iar James Thomson, unul dintre poeții săi preferați, descrisese o avalanșă în Grisoni, în *Anotimpurile*[31]. Există, într-adevăr, un veritabil ecou al acestui pasaj în versurile prin care Turner a prezentat acest tablou în catalogul său. Totuși, atmosfera *Căderii unei avalanșe în Grisoni* n-are nimic în comun cu optimismul complezent, de tip leibnitzian, al poemului lui Thomson, în care sînt invocate „înruditele întunecimi" și „ororile joviale"[32], iar maniera-i de execuție diferă tot atît de mult de opera senzual pictată a lui Loutherbourg, cu delicat echilibratele-i structuri de vîrtejuri de nori și de ape curgătoare.

Tabloul lui Loutherbourg aparține unei tipologii care a devenit tot mai populară în Anglia, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Pare să fi fost destinat, aproape prea evident, satisfacerii aceluiași gust pentru sublim ca și spectacolele pe care pictorul le-a pus în scenă la Eidophusikonul său, un teatru fără actori care înfățișa, după cum pretinde reclama apărută în presa anului 1781, „imitațiuni ale Fenomenelor Naturale, reprezentate prin Tablouri Mișcătoare".[33] Aici, spectatorii, printre care s-au numărat și Reynolds și Gainsborough, se înfiorau în fața unor reprezentații gen „Furtună pe mare cu pierzania zdravănului indian"; o scenă pictată, animată de lumini colorate, în timp ce bubuitul tunetului, iureșul valurilor și șuierul vîntului erau simulate prin scuturarea unor folii de aramă, zdrăngănirea unor boabe într-o cutie și prin fluturarea unor serpentine de mătase. Cu toate că a fost uneori citat drept o manifestare precoce a romantismului, acest curios gen de spectacol reflectă o atitudine față de natură și artă cu totul deosebită de cea a romanticilor secolului al XIX-lea. Descrierile lor amintesc comentariile pe care Charles Lamb le-a făcut modului în care a fost

Scanned with OKEN Scanner

pusă în scenă pe marginea reprezentațiilor cu piesa *Regele Lear*: „Mașinăriile demne de dispreț cu ajutorul cărora ei imită furtuna în care el se afundă au tot atît de puține șanse de a reda furia elementelor reale pe cîte ar avea orice actor să-l întruchipeze pe Lear. Le-ar fi fost mai ușor să-l întrupeze pe Satan al lui Milton pe scenă."[34] Sub influența unei noi teorii artistice, mai degrabă expresivă decît mimetică, spectacolele de genul celor de la Eidophusikon (în care a apărut și „Satan așezîndu-și trupele în ordine de bătaie ... după Milton") și tablourile în genul celor pictate de Loutherbourg, care nu făceau altceva decît să maimuțărească lumea vizibilă, au început să fie privite drept o formă cu adevărat inferioară a artei.[35] Pe de altă parte, pictura lui Turner transmite din plin sentimentul identificării artistului cu natura, văzută atît ca forță destructivă cît și ca una creativă.

Teoreticienii neo-clasici îi învățaseră pe artiști să privească dincolo de suprafața obișnuită a naturii și să dezvăluie, în tablourile lor, ordinea fundamentală a universului. Romanticii aveau să descopere că aparențele superficiale ascund nu atît o anume ordine, cît niște adîncimi impenetrabile ale unui mister de neexplicat. Tocmai acest sentiment copleșitor față de violența irațională a naturii precum și neputința omului în fața haoticului și a cataclismului a fost exprimat de către Turner în *Căderea unei avalanșe în Grisoni* prin folosirea unor mijloace compoziționale cum ar fi diagonalele în zig-zag opuse primului plan și neclaritatea întunecimilor apăsătoare din fundal, precum și, prin însăși alegerea subiectului, într-o măsură tot atît de mare. Prima sa capodoperă cu adevărat importantă, *Furtuna de zăpadă: Hanibal cu armata lui trecînd Alpii* [5], transmite într-un mod și mai violent aceeași trăire: o reprezentare tulburătoare a zădărniciei eroismului în fața istoriei și a naturii, prin minusculele siluete șovăind primejdios de aproape pe marginea vîltorii ce pare gata să le aspire înapoi, spre haosul primar. În lucrările sale ulterioare

Scanned with OKEN Scanner

Turner își va exprima viziunea tragică asupra lumii într-un mod mult mai subtil: prin culori supranatural de deschise și de fluide și prin forme care fuzionează și se transformă sau care sînt înfășurate în linţoliul negru, hămesit, al disperării, însă acestor opere le lipsește puterea absolută a capodoperelor din tinerețe.

Extraordinara tehnică a lui Turner, într-o continuă dezvoltare, a fost o expresie a semnificației sale. Se pare că artistul a vădit la început o aversiune neo-clasică față de delicatețea unei anume *matière* și precum și față de dulceața coloritului în pictura rococo și amăgitorul *trompe l'œil*, însă el a cultivat aceste noțiuni într-un mod propriu, refuzînd nu numai un tușeu de o înaltă finețe, ci și netezimea finisării, nu numai iluzionismul, ci și orișice trehnică prin care sensul operei sale ar fi apărut camuflat. Alți artiști au urmat aceeași cale în dezvoltarea lor, spre consternarea amatorilor de artă mai conservatori. În jurul anului 1820, un critic remarca: „E evident că peisajele domnului Constable imită natura; e însă și mai evident că ele imită pictura". Nu se știe dacă sensul acestei observații este laudativ sau reprobativ, probabil cel din urmă, cu toate că Lawrence Gowing sugera, cam tot în această perioadă, că unei picturi i se cere, în primul rînd, să semene cu ea însăși, tehnica fiind proprie pictorului, odată și pentru totdeauna [36]. Astfel, s-ar putea afirma că autonomia operei de artă și independența față de creatorul ei (deziderat pentru care luptaseră neo-clasicii) au fost atinse și de romantici, însă într-un mod diferit.

Trecerea de la opera lui Caspar David Friedrich, în Germania, și a lui Turner, în Anglia, la cea a lui Antoine-Jean Gros, în Franța, echivalează cu trecerea de la viața intimă la scena publică. *Cîmpul de bătălie de la Eylau* [6], tablou pe care Gros l-a expus în anul 1808, anul *Crucii din munți* a lui Friedrich și al *Căderii Rinului la Schaffhausen* de Turner, reprezintă onorarea unei comenzi oficiale pentru o serie de *grandes machines* (întreprinderi grandioase) prin care Vivant

Scanned with OKEN Scanner

Denon urmărea proslăvirea lui Napoleon și a binefacerilor regimului acestuia. Tabloul reprezintă un punct de vedere politic diametral opus față de *Hanibal*-ul lui Turner, care apare drept un comentariu sardonic, subînțeles, la trecerea Alpilor de către *l'Armée d'Italie* (deoarece în această perioadă francezii erau deseori asociați cu cartaginezii [37]). Bătălia dintre francezi și ruși, de la Eylau, în Friedland, la data de 8 februarie 1807, a fost una dintre cele mai sîngeroase bătălii ale acelui război și se spune că peste 25 000 de oameni au pierit aici. Lui Gros, i s-a cerut să comemoreze un incident al dimineții de după bătălie: Napoleon, aflîndu-se din nou pe cîmpul de luptă, a remarcat că „dacă toți regii lumii ar putea contempla un asemenea spectacol, ei ar deveni mai puțin însetați de războaie și cuceriri". Nu e nevoie să spunem că acest comentariu nu implică nici cea mai vagă nuanță autocritică, Napoleon considerînd Bătălia de la Eylau, deși dusă departe de teritoriul francez, drept o acțiune defensivă. Țarul și nu domnia sa a fost cel căruia i s-a dat o lecție. Împăratul a putut deci să-și permită să apară în rolul unui pacifist plin de umanitate, așa cum ar urma să fie pictat de către Gros [38]. Iar Gros era liber să zugrăvească ororile războiului fără a putea fi acuzat de lipsă de loialitate.

Un alt tablou napoleonean al lui Gros, *Bătălia de la Aboukir*, pictat cu ceva înainte, fusese criticat și comparat în mod nefavorabil cu tablourile de bătălie executate de Charles Le Brun pentru Ludovic al XIV-lea,[39] însă *Cîmpul de bătălie de la Eylau* a cîștigat pe dată aplauze unanime. Napoleon însuși s-a arătat mai mult decît satisfăcut și, după ce a admirat tabloul în Salon, și-a scos „Crucea Legiunii de onoare" de pe piept și a prins-o cu propria sa mînă pe pieptul lui Gros, înălțîndu-l pe loc la rangul de baron al Imperiului [40]. Gigantica pînză, lungă de opt metri, a fost minuțios desăvîrșită în tradiția convențiilor stabilite ale picturii istorice, în stil mare. Influențele datorate lui Rubens și mai ales lui David sînt deosebit de evidente. Și, cu toate că tabloul lasă

Scanned with OKEN Scanner

o impresie de realism apropiat reportajului, el este tot atît de complex articulat ca și o alegorie fiecare detaliu fiind zugrăvit cu măiestrie și așezat astfel pentru a ortografia sensul întreg al tabloului, începînd cu clădirile în flăcări de pe linia orizontului și cu armata din depărtare aliniată pentru inspecția imperială, terminînd cu baioneta părăsită, cu lama plină de stropi de sînge închegat.

Gros a fost considerat, de cei mai mulți, drept elevul cel mai bun al lui David, unul dintre cei de la care David însuși pretinde că a învățat multe, numindu-l „un rival care i-a readus spiritul la viață și care i-a lărgit circumferința ideilor“ [41]. Elevii pe care David i-a dezaprobat au fost acei pictori ai grupării radicale cunoscuți sub numele de *Barbus* sau *Primitifs (Bărboșii* sau *Primitivii)*, pictori care l-au influențat din plin pe Ingres. Totuși, tinerii *romantiques* au ales drumul deschis de Gros. În anul 1830, acest lucru era unanim recunoscut. „Să nu ne îndoim că nașterea școlii romantice a avut loc pe *Cîmpul de bătălie de la Eylau*, scria Victor Schoelcher în 1831, în publicația periodică proromantică *L'Artiste*.[42] În același mod, Alfred de Musset atrage atenția cititorilor săi asupra unei alte pînze de Gros, *Napoleon în Spitalul de ciumați din Jaffa* [Fig. IV] „Priviți această vastă și admirabilă compoziție; priviți *Eylau*“, exclamă el, „și amintiți-vă de Géricault.“ [43]

Figurile din primul plan de pe *Cîmpul de bătălie de la Eylau* ne atrag atenția chiar și astăzi [6 a]. De două ori mai mari decît în realitate, asemeni unor titani căzuți, însă zugrăvite cu un realism înfricoșător, acest grup de cadavre împroșcate cu sînge și zăpadă domină întreaga pînză. Parte din ele, din cauza dimensiunilor, sînt pictate într-o manieră lipsită de reticențe și cu o îndrăzneală și o virtuozitate nemaiîntîlnite în opera lui Gros pînă atunci. Nu e de mirare că tinerii artiști au fost profund impresionați (în aceeași măsură în care conservatorii au fost inițial șocați), căci ochii lor fuseseră obișnuiți cu perfecțiunea netedă a idealizatelor nuduri marmoreene create de pictorii

Scanned with OKEN Scanner

neo-clasici [44]. Obiecțiile ridicate de către unii critici, la expunerea pînzei la Salonul din 1808, vizau doar aceste figuri, deși nimeni nu a sugerat faptul că Gros ar fi rupt-o în mod semnificativ cu școala lui David. Și se poate ridica întrebarea pînă la ce punct atitudinile ulterioare față de aceste figuri au fost colorate de sentimente non-estetice.

În momentul pictării *Cîmpului de bătălie de la Eylau*, Napoleon se găsea în plină strălucire, însă, după cîțiva ani, norocul își întoarce fața de la el ... După cum atitudinea francezilor față de război a fost modificată printr-o serie de victorii pirice urmate de înfrîngeri (retragerea de la Moscova, bătăliile dela Vittoria, Leipzig și, în final, Waterloo), atenția fu mutată de la gloria victoriilor asupra sorții înfrînților. Evident, francezii au fost cei care au recunoscut aproape pentru prima oară în istoria Europei, armata ca parte reprezentativă a națiunii și nu ca pătură socială separată.[45] Astfel ei au început să se identifice mai mult cu figurile căzute din prim-planul tabloului lui Gros decît cu mărețul Napoleon, cu fălosul Murat și cu bondocii și infatuații mareșali îmbrăcați în blănuri, care constituie grupul central. Acest proces poate fi lesne constatat în opera lui Théodore Géricault.

La Salonul din 1812, Géricault a expus portretul unui ofițer din Garda Imperială (tablou care se află azi la Luvru) la fel de fercheș și de mîndru ca și Murat din *Cîmpul de bătălie de la Eylau*, încîntat de muzica bătăliei, de bubuitul tunurilor și de șuierul mitraliilor. Următorul tablou, nu mai puțin fidel tradiției lui Gros, expus la Salonul din 1814, înfățișează un cuirasier rănit retrăgîndu-se de pe cîmpul de luptă [7]. În timp ce în opera anterioară a fost proslăvită bravada cutezătoare și impetuoasă, acest tablou oglindește noblețea curajului și a suferinței. Cuirasierul nu este un simplu simbol, scrie Louis Aragon, „ci un om". Omul. Destinul tragic al omului. La capăt de drum nu există decît înfrîngere".[44] Géricault a redat la o scară monumentală ceea ce fusese

Scanned with OKEN Scanner

pînă atunci privit convențional drept un incident lipsit de eroism dîndu-i calitate epică. Însă chinul înfrîngerii e și mai pregnant subliniat în litografiile sale *O căruță cu soldați răniți* și *Întoarcerea din Rusia* [8], imagini emoționante, încărcate mai degrabă de *servitude* și nu de acea *grandeur de la vie militaire* (măreția vieții militare).

La scurt timp după aceste gravuri, Géricault pictează capodopera sa, *Pluta „Meduzei"* [9], în care, după cum comentează Lorenz Eitner în mod succint, el „a extras primul plan al mizeriei umane din unul din tablourile lui Gros, omițînd însă apoteoza care o încorona". Aici, stilul grandios și proporțiile eroice, pînă atunci rezervate temelor grandioase și eroice (episoade din Biblie, isprăvile eroilor greci și romani, faptele vitejești ale conducătorilor și ale generalilor lor) au fost pentru întîia oară adoptate întru imortalizarea suferinței omului de rînd. Episodul pe care l-a ales Géricault din povestea naufragiului este profund semnificativ. La început, pictorul a chibzuit asupra unor posibile scene: răscoala pe plută, supraviețuitorii înfruptîndu-se din cadavrele tovarășilor lor, precum și momentele inevitabile, cum ar fi pluta în derivă sau salvarea finală. A renunțat la toate în favoarea unui subiect, tensiune psihologică mult mai mare și de o ambiguitate disconcertantă: încolțirea speranței deznădăjduite, cînd supraviețuitorii zăresc un vas în depărtare, își adună ultimele puteri pentru a-i face semne și disperarea lor profundă cînd îl văd cum dispare. Dacă alegerea lui Géricault comportă sau nu o semnificație politică, acest lucru e dificil de hotărît. Prin simpla sa decizie de a înălța un subiect al „vieții de jos", considerată pînă atunci propice tablourilor de proporții reduse, el pare să fi atacat atît ierarhia academică tradițională cît și recent restructurata ordine socială. Dar nu există nici o îndoială asupra faptului că tabloul a ajuns să fie considerat drept o alegorie politică. În anul 1847, în cursul unor conferințe suspendate de autoritățile șubredei Monarhii din iulie, Jules Michelet urma să-l citeze drept simbol al Franței: „*C'est*

Scanned with OKEN Scanner

la France elle-même, c'est notre société toute entière qu'il embarqua sur ce radeau." (*„E însăși Franța, este întreaga noastră societate pe care a îmbarcat-o pe plută"*).

După cum relatările publicate pe marginea naufragiului au demonstrat foarte limpede, oamenii de pe plută nu erau eroi în sensul obișnuit al cuvîntului. Nici unul nu făcuse dovadă de curaj spartan sau de autocontrol stoic: ei se comportaseră așa cum se comportă orice om în momentele critice, iar cei care au supraviețuit au făcut-o din simplul instinct animalic de a trăi. Au suferit îngrozitor, însă nu pentru o cauză dreaptă sau nobilă: ei au fost victimele abuzului de putere și al incompetenței, iar, nu ale mîniei divine sau ale răutății omenești. Dar, pictîndu-i așa cum a făcut-o, Géricault a ridicat condiția naufragiaților la nivelul unei semnificații universale, obligîndu-și publicul să pună sub semnul întrebării atitudinea față de perenele probleme ale eroismului, speranței, disperării și suferinței dînd doar un răspuns tulburător de ambiguu.

În *La confession d'un enfant du siècle (Confesiunea unui copil al secolului)*, scrisă în 1836, Alfred de Musset descria tînăra generație a Franței, afirmînd despre anii Restaurației că: „nu mai există dragoste. Nu mai există glorie. O noapte grea acoperă pămîntul. Și vom pieri cu toții înainte de răsărit" [47]. Géricault pare să fi împărtășit această stare depresivă generală, cu toate că nu a avut atitudinea auto-compătimitoare, înlăcrămată, a lui Musset. Dar și alți artiști, mai puțin importanți, au adoptat aceeași atitudine pe tot timpul Monarhiei din iulie. Soldații morți și muribunzi, din zăpadă, ai lui Gros, au avut nenumărați descendenți în tablouri care înfățișează episoade ale retragerii din Rusia, printre care cele mai importante ar fi ale lui J.-F. Boissard de Boisdenier [10] și N.-T. Charlet. Un alt pictor, E.-A. Odier, [11] a produs o operă care a articulat, sentimentalizîndu-le, atît *Cuirasierul rănit* al lui Géricault cît și litografia *Întoar-*

Scanned with OKEN Scanner

cerea din Rusia. Astfel de tablouri își datorau popularitatea și puterea de a impresiona, în parte, haloului de nostalgie care s-a întins acoperind întreaga epocă a Imperiului și, în parte, unor noi atitudini sau interpretări ale succesului și ale prăbușirii. Căci romanticii transformaseră doctrina creștină a victoriei spiritului obținute prin înfrîngerea trupească într-un cult al înfrîngerii, nu numai al eroului înfrînt, ci și al geniului nerealizat, poetul care moare în floarea tinereții ignorat de public (Gilbert, Chatterton, André Chénier, Keats), al capodoperei neîmplinite și al pasiunii neconsumate. În acest nou Panteon, lui Géricault însuși i s-a acordat cu respect un loc de cinste. (Altfel competentul Charles Clément sublinia destul de greșit, însă într-un mod semnificativ, faptul că *Pluta „Meduzei"* a fost în general condamnată la început, considerînd probabil că insuccesul contemporan ar fi aproape o premisă a succesului postum.) La modul metaforic și, uneori, chiar și la modul real, un mulaj al măștii mortuare a lui Géricault prezida atelierele tinerilor pictori parizieni ai anilor 1830 și 1840.

Le mal de siècle a fost o boală franțuzească *(Weltschmerz*-ul german era determinat de un alt virus*)*. În afara Franței, tablourile napoleoniene ale lui Gros erau văzute într-o altă lumină, mai ales de către Goya, ale cărui *Doi mai 1808* și *Trei mai 1808* ar putea fi privite aproape drept niște replici la ele. Primul, reprezentînd o scenă de luptă de stradă cu moartea unui mameluc din serviciul Franței, amintește, în multe privințe, de *Bătălia de la Aboukir* a lui Gros, diferența subiectelor datorîndu-se doar diferenței de politici. În mod ironic, însă, un soldat căzut în *Bătălia de la Aboukir* pare să reapară ca victimă a plutonului de execuție din cel de-al doilea tablou al lui Goya [12] care este, atît prin compoziție cît și prin subiect, o replică directă a vag absurdei *Capitulări de la Madrid* de Gros; poate și un comentariu lipsit de orice idealizare al eroismului din capodopera neo-clasică a lui David, *Jurămîntul Horațiilor*, față de care comportă unele asemănări

Scanned with OKEN Scanner

compoziționale de-a dreptul izbitoare. Nu încape nici o îndoială că, în *Trei mai 1808*, atît accentul cît și simpatia privitorului cad în mod exclusiv asupra victimelor, în special asupra bărbatului în cămașă albă, care stă cu mîinile ridicate în fața amenințătorului pluton de execuție, soldații cu fețele nevăzute. Totuși, acest tablou comportă o ambiguitate tulburătoare. Goya a lucrat la el imediat după Restaurația Bourbonilor, din 1814, pentru a comemora începutul Războiului spaniol de eliberare, intenționînd, în mod evident, să sugereze faptul că bărbații împușcați de francezi în 1808 nu muriseră în zadar. Cu toate acestea, pentru privitorul modern, tabloul poate apărea drept imaginea unui martiriu secular, fără nici o licărire de speranță în îndreptarea viitoare a răului de pe pămînt. Nu există nici o rază, nimic care să sugereze revenirea luminii pe cerul tenebros care apasă această scenă. Singurul izvor luminos în tablou îl constituie giganticul felinar al soldaților, un posibil simbol al necruțătoarei logici iluministe, în care atîția intelectuali spanioli (printre care s-a numărat poate și Goya) văzuseră, la început, salvarea.

Mutarea centrului de greutate de la cuceritori la victime constituie un exemplu al modului în care ideile dezvoltate de romantici au putut influența crearea unor opere de artă noi, modificînd, în același timp, atitudinile față de cele vechi. Totuși importanța *Cîmpului de bătălie de la Eylau* al lui Gros nu constă numai în faptul că subiectul său era deschis unei interpretări romantice. Accentuînd nuanțele realiste în detrimentul celor idealiste sau clasice așa cum existau ele în opera lui David, Gros a făcut să evolueze un stil cu totul nou, eminamente potrivit picturii cu subiecte moderne. Și, cu toate că Géricault a fost cel care a efectuat ruperea de tradiție, prin alegerea subiectului, în alte privințe el a fost mai credincios principiilor neoclasice decît Gros. Lucrînd după metoda academică, unanim aprobată, el pornea sistematic de la niște schițe desenate în grabă, în care stabilea treptat compoziția generală, spre

Scanned with OKEN Scanner

niște superbe studii de nud ale unor figuri individualizate, cu o precizie de contur și cu o claritate volumetrică pe care puțini maeștri ai tehnicii neo-clasicismului au egalat-o. În goana sa după adevăr, Géricault a frecventat camere de disecții, producînd extraordinare tablouri cu capete și membre de cadavre pe care Delacroix urma să le notifice drept „cel mai bun argument în favoarea frumuseții așa cum ar trebui să fie înțeleasă ea" [13]. Dar, în pofida acestui fapt, în operele sale tîrzii, au început să se facă simțite convențiile stilului grandios. Supraviețuitorii de pe plută au fost dotați cu fizicul sănătos al atleților greci, în loc să fie zugrăviți așa cum arătau ei în momentul salvării: bărboși, vlăguiți, acoperiți cu răni și suferinzi.

În ciuda subiectului ei provocator, *Pluta „Meduzei"* a fost bine primită în panteonul artistic. Lui Géricault i s-a oferit o medalie de aur precum și o comandă pentru un tablou religios de mari proporții, comandă pe care el i-a transmis-o tînărului Delacroix. La Salonul din 1819, Ingres și nu Géricault a fost cel care a provocat o ostilitate generală cu pînzele sale *La grande odalisque* și *Roger eliberînd-o pe Angelica* [120], printr-o prea evidentă rupere de tradiția inițiată de David [48]. *Pluta „Meduzei"* pare să fi fost criticată mai curînd din motive politice decît artistice. Și de îndată ce scandalul politic s-a stins de la sine, pînza a fost cumpărată pentru Luvru, în 1824, nu după mult timp ajungînd să fie privită drept un fel de tablou clasic modern. În 1829, un scriitor a ajuns să remarce, în ultra-reacționarul *Journal des artistes*:

Soarta tuturor lucrurilor cu adevărat mari este de a fi parodiate și veșnic pervertite de către imitatori și continuatori. Religia lui Cristos, scrierile lui Chateaubriand, tablourile lui Géricault au dat naștere, în zilele noastre, printre alte monstruoase și bizare producții, cărții D-lui Abate de la Mennais [sic], scrierilor D-lui Victor Hugo și tablourilor D-lui Eugène Delacroix.[49]

Scanned with OKEN Scanner

După mulți ani, Delacroix avea să-și amintească de prima sa reacție în fața *Plutei „Meduzei"*. „Impresia care mi-a transmis-o a fost atît de puternică încît, după ce am părăsit atelierul, am luat-o la goană și am alergat ca un nebun pînă în Rue de la Planche, unde locuiam." [50] Influența ei se face în mod limpede simțită, în cazul primului său tablou pe care l-a expus într-un Salon, în 1822, *Barca lui Dante* [14]. Și, cu toate că discipolul lui David, Delécluze, a categorisit-o drept *une vraie tartouillade (o adevărată mîzgălitură)*, pînza a fost bine primită, fiind achiziționată aproape imediat pentru colecția regală de pictură contemporană. Cel mai entuziasmat dintre critici a fost Adolphe Thiers (care urma să devină un politician de excepție). Acesta a identificat aici „îndrăzneala lui Michelangelo, și fecunditatea lui Rubens".

Ar fi tentant să-l identificăm pe Delacroix cu personajul lui Balzac, Joseph Bridau, din *La Rabouilleuse*, tînărul pictor „la fel de plin de harul culorii ca și Gros însuși", care intenționează „să se ridice împotriva școlii clasice, să sfarme convenționalismul grecilor și să termine odată pentru totdeauna cu lanțurile care încătușează arta, arta căreia îi aparține Natura așa cum e ea, prin omnipotența produselor și fanteziilor ei". Dar aceasta este o viziune a revoluției romantice care s-a dezvoltat după acest eveniment, putîndu-se măsura cu descrierea pe care Delécluze o face *Plutei „Meduzei"*, ce a făcut „să se ridice scuturi" împotriva lui David și care i-a încurajat pe tinerii artiști „să se avînte în bătălie cu impetuozitatea tinerilor soldați care lărgesc o breșă." [51]

Întocmai ca și *Pluta „Meduzei"*, *Barca lui Dante* a fost concepută în stilul grandios al tradițiilor lui Michelangelo și Rubens. Tabloul are niște calități disprețuite de prea severii teoreticieni și artiști neo-clasici (însă nu și de David): o slăbiciune pentru bogăția de culori închise, o energie dinamică, o intensitate emoțională și o senzualitate aproape erotică în răsucirile nudurilor. Tabloul nu a constituit un punct de discon-

tinuitate în lungul șir al tablourilor istorice europene, și a fost apreciat de Gros drept „un Rubens purificat". Pe Gros l-a înspăimîntat însă *Masacrul de la Chios*, pe care Delacroix l-a trimis următorului Salon, în 1824 [15]. *„C'est le massacre de la peinture (E masacrul picturii)*, a remarcat acesta.

De vreme ce *Masacrul de la Chios* este, în mod evident, tributar *Spitalului de ciumați din Jaffa* [Fig. IV] lucru pe care Delacroix însuși l-a recunoscut, nimeni nu era mai îndreptățit decît Gros de a releva deosebirile dintre cele două opere. Gros exploatase un context exotic pentru o scenă de groază, adoptase o manieră picturală fățișă, fiind tot atît de îndrăzneț în tratarea proporțiilor umane. Însă tabloul său a fost astfel alcătuit încît fiecare figură, fiecare gest și detaliu contribuie la desăvîrșirea mesajului politico-didactic central. Ciuma impregnează contrastiv totul cu excepția imunității nemuritoare a lui Napoleon. Accentul cade pe actul acestuia, și nu pe suferințele ciumaților, după cum și în cazul *Cîmpului de bătălie de la Eylau* care scoate în evidență mila împăratului față de muribunzi și răniți, iar nu nenorocirea acestora. Insistența neoclasicismului asupra scopului moral al artei a fost pur și simplu canalizată către un scop politic. Tabloul lui Delacroix a fost conceput într-un mod cu totul diferit. Reprezintă o scenă de groază reprimată, bazată pe sentimentul de simpatie pe care l-au trezit grecii în lupta lor de eliberare de sub stăpînirea turcească, neavînd încă niște implicații clare de ordin moral sau social. După cum ne reamintește titlul inițial, *Scene din masacrul de la Chios*, el nu reflectă un singur act, ci un șir de violențe, iar dezordinea evenimentelor este subliniată de limitele verticale, de un arbitrar aparent, care despică figurile umane. Dacă tabloul s-ar fi extins și mai mult la stînga și la dreapta, el n-ar fi inclus decît și mai multe cadavre, și mai mulți turci hrăpăreți, și mai mulți bărbați și femei deznădăjduiți, așteptîndu-și neajutorați soarta. În compoziția complexă a ta-

Scanned with OKEN Scanner

bloului, nu există o structură bine delimitată în jurul unei axe centrale, nimic care să sugereze un sistem ferm, social sau cosmic, dimpotrivă.

Influențele lui Gros și ale școlii lui David apar și mai perceptibile în soliditatea statuară a figurilor. Dar acolo unde Gros a contrapus protagoniștii dramelor napoleoniene unor „cortine de antract", pentru a închide scena, Delacroix pictează un peisaj străveziu, scînteietor, inundat de lumină, care deschide compoziția într-o perspectivă aproape nelimitată. Aici a fost exprimată, pentru prima oară, viziunea sa asupra unei lumi compusă nu din elemente discrete, care pot fi combinate sau decantate, ci dintr-o suită largă, infinită, de culori contrastive și osmotice, care reflectă și absorb lumina, într-o viziune esențialemente picturală ce pune semnul egal între Creație și pictură, între realitate și pigment. Tehnica de care s-a folosit (căci, pentru el, tehnica era adeseori un scop în sine, întotdeauna mai mult decît un mijloc) poartă amprenta lui Velázquez și, mai ales, a lui Constable, ale cărui tablouri le văzuse și le studiase la Paris, cu puțin timp înainte. După o vizită făcută în Anglia în 1825, Delacroix a pictat un peisaj și mai ieșit din comun, parte a tabloului *Natură moartă cu homari*, care pare să fi fost atît un tribut cît și un comentariu făcut școlii engleze [16]. Dar, în acest tablou, doar fundalul și cerul ne amintesc de Constable. Nimic n-ar putea fi mai străin de atitudinea wordsworthiană față de natură decît straniul, aproape suprarealistul asortiment de păsări moarte, un iepure de cîmp, doi homari și un tartan scoțian, care răsfrîng sonorele scheme coloristice ale naturii moarte din secolul al XVIII-lea. Și nimic nu s-ar putea deosebi mai mult de didacticismul neo-clasic decît această încercare în spiritul *l'art pour l'art*, într-un mod aproape agresiv, el a trimis acest tablou, la Salonul din 1827, într-o ramă rococo minuțios relustruită.

Deși departe de a preconiza o întoarcere la „*les tons légers et charmants à l'œil*" („*tonurile*

uşoare şi plăcute ochiului") asociate cu Boucher şi Van Loo, [52] Delacroix, în calitate de colorist, a realizat ruptura cea mai decisivă cu tradiţia în care s-a format. Teoreticienii neo-clasici decretaseră faptul că atenţia exagerată faţă de culoare, în detrimentul liniei, ar pune în evidenţă superioritatea aspectului trecător şi schimbător faţă de ceea ce este etern şi esenţial, prin percepţii care se adresează în primul rînd simţurilor şi nu spiritului. În concepţia lor, adevărurile imuabile puteau fi exprimate numai prin forme pure, cu contururi ferm deliniate. Delacroix pare să devină tot mai sceptic faţă de acest punct de vedere asupra artei şi, probabil, asupra unui cosmos static, mecanicist, pe care se bazează ea. „Natura e zgîrcită în contururi precise", îi spunea el lui Chopin, în 1841. „Lumina, care e sufletul firii, modul ei de-a trăi, sfărîmă întotdeauna siluetele şi, în loc să definească în plan, reliefează totul în jur". [53] Pentru el, culoarea era viaţă şi lumină. În viziunea sa, culoarea nu se adresa numai simţurilor, ci şi imaginaţiei (ceea ce Baudelaire urma să denumească „*la reine des facultés*" — „*regina facultăţilor*"), ocupînd în estetica romantică locul care pînă atunci era destinat capacităţii de înţelegere. [54]

În ianuarie 1824, în timp ce lucra la *Masacrul de la Chios*, Delacroix a scris în jurnalul său: „Am găsit la Mme de Staël tocmai dezvoltarea concepţiei mele despre pictură. Această artă, întocmai ca şi muzica, este *deasupra gîndirii*; ambele sînt superioare literaturii, prin însuşi caracterul lor vag". [55] El se referea neîndoielnic la *De l'Allemagne (Despre Germania)* a Doamnei de Staël, canalul cel mai de seamă prin care ideile romanticilor germani (într-o formă oarecum diluată) au pătruns în Anglia şi în Franţa. După cum dovedeşte această remarcă, el a găsit, în respectiva carte, formularea ideilor pe care le aplicase deja în pictură şi care urmau să-i influenţeze mai mult punctul de vedere teoretic decît cel practic. Dar, pînă la acea dată, pictorul a fost deja asociat

Scanned with OKEN Scanner

cu poeţii romantici francezi care fuseseră şi mai influenţaţi de Mme de Staël, *„notre grand' maman à tous"* (*„Bunicuţa noastră, a tuturor"*), după cum a numit-o Rontiex în prima sa *Histoire du romantisme en France* (*„Istoria romantismului în Franţa"*), publicată în 1829.[56] Astfel încît Auguste Jal a putut să laude tabloul lui Delacroix, *Cristos în grădina măslinilor*, numindu-l „un poem pe care Chateaubriand sau Nodier l-ar putea analiza, pe care Lamartine, l-ar putea traduce".[57]

Delacroix şi ceilalţi pictori au participat doar involuntar la acea *bataille romantique (bătălie romantică)* dusă de scriitori. Această bătălie a început sub Imperiu, prin atacurile la adresa noilor idei aduse din Germania în Franţa (*„De l'Allemagne* a fost interzisă de autorităţi în 1810 — *„Votre dernier ouvrage n'est pas français"* (*„Ultima dumneavoastră operă nu e franţuzească"*) i-a spus Ducele de Rovigo Dnei de Staël). În decembrie 1814, imediat după prima Restaurare a Bourbonilor, ziarul antiregalist *Le Nain jaune (Piticul galben)* a asociat victoria aliaţilor cu răspîndirea ulterioară a romantismului, publicînd în derîdere un imaginar tratat de alianţă între puterile literare ale unei *confédération romantique (confederaţie romantică)* (Germania, Austria, Elveţia, Olanda, Anglia, Suedia, Portugalia, Spania şi Italia) al căror ţel era pîngărirea purităţii limbii franceze şi al căror motto era: *„mort aux classiques" (moarte clasicilor)*".[58]. Zece ani mai tîrziu, opera tinerilor poeţi romantici francezi a fost denunţată ca lipsită de spirit francez: la „Institut de France" Louis-Simon Auger protesta afirmînd că „izvorul ei e în întregime german".[59] Culmea ironiei, acest şovinism rezulta dintr-un romantic sentiment de naţionalism. Auger a identificat geniul francez cu clasicismul şi cu Iluminismul; *les romantiques, (romanticii)* declara el,

au prezentat poezie mistică unui popor care n-a
văzut niciodată în misticism altceva decît un prilej

Scanned with OKEN Scanner

de glume şi de epigrame; au oferit ode vaporoase unei naţiuni înclinate spre pozitivism, au discutat cu seriozitate despre superstiţie în faţa unui public filosof ..."

Cei care erau de partea romanticilor au văzut acest conflict dintr-un alt punct de vedere, la fel de naţionalist, asociind geniul Franţei cu poezia regionalistă a Evului mediu. În revista *Globe*, un scriitor remarca, în 1824, faptul că Franţa era „împărţită în literatură, după cum e împărţită şi în politică sau religie, în două mari partide, una proslăvind Libertatea, adică speranţa în viitor, şi cealaltă Autoritatea, adică credinţa în trecut". [60] Dar linia de demarcaţie nu era deloc clară şi acest scriitor a comentat paradoxul conform căruia liber-gînditorii în politică şi religie erau absolutişti în literatură, în timp ce acei care se ridicau împotriva Academiei aparţineau unei orientări politice de dreapta. Cu toate acestea, în cursul următorilor ani, aproape toţi scriitorii romantici au intrat în tabăra anti-bourbonică. Faimoasa lozincă „*le romantisme est le libéralisme en littérature*" („*romantismul este liberalismul în literatură*"), care a apărut pentru întîia dată într-o revistă belgiană, în 1826, a fost repede adoptată de francezi. [61]

Faptul că şi pictorii trebuiau să fie împărţiţi în două grupări antagonice de către critici şi de către public a devenit aproape inevitabil. Două caricaturi ilustrează limpede această presupusă polaritate [17 a şi b]. Alte două tablouri expuse la Salonul din 1827—1828, *Apoteoza lui Homer* de Ingres [18], şi *Moartea lui Sardanapalus*, de Delacroix [19], par să confirme această teorie a stilurilor care se exclud reciproc. Unul reprezintă o declaraţie extremă de credinţă în valorile clasice ale repausului, echilibrului, clarităţii şi maiestuosului, „nobila simplitate", şi „calma măreţie", după cum spunea Winckelmann. Celălalt reprezintă o expresie extremă a dinamismului volatil, a bravurii picturale şi tensiunea dramatică a

Scanned with OKEN Scanner

unei dezlănțuite lipse de oprelişti. Nicicînd nu s-a pictat un tablou mai evident romantic decît *Moartea lui Sardanapalus*, cu toate că subiectul său este atît antic (mai degrabă dionisiac, decît olimpian) cît şi neîndoielnic influențat de arta antichității. Din punct de vedere stilistic, derivă din şcoala lui David, prin intermediul lui Gros şi al lui Géricault. Pe de altă parte, *Apoteoza lui Homer* ilustrează modul în care Ingres a răsturnat de la putere învățătura lui David (aşa cum subliniază prietenul şi elevul său, Amaury-Duval) în aceeaşi măsură în care David dăduse peste cap învățătura predecesorilor săi. [62] Culorile pale şi delicate, structurile liniare complexe, contrastele dintre reprezentările naturalistice şi cele idealizate, modelarea sculpturală a unora dintre figuri, precum şi curioasa absență a adîncimii spațiale, sînt toate caracteristice stilului deosebit de personal al lui Ingres. Totuşi, datorită complexității şi ambiguităților scenei artistice la data respectivă, tabloul a fost furtunos aplaudat de pictorii *„de l'école dite romantique" (şcolii zisă romantică)* după cum atestă un contemporan, Arnold Scheffer. [63] Comentariul cel mai entuziast apare în *Stello*, al lui Alfred de Vigny (1832), cheie de boltă a literaturii romantice franceze, unde *Apoteozei lui Homer* i se dă o interpretare cu totul romantică drept un fel de imagine evlavioasă şi cucernică a cultului geniului. De Vigny l-a descris pe sărmanul şi bătrînul Homer aşezat pe un tron, ținînd în mînă toiagu-i de cerşetor orb, asemeni unui sceptru, înconjurat de marii poeți care formează „din timpurile sale pînă azi un neîntrerupt şirag de glorioşi exilați, de victime curajoase ale persecuției, de gînditori înnebuniți de mizerie". [64]

De fapt, prin anul 1829, termenul *romantique* fusese redus la un cuvînt de vogă. Lady Morgan spunea că era aplicabil croitorilor parizieni, modistelor, prăjiturilor şi chiar doctorilor şi farmaciştilor [20]. [65] De asemenea, era folosit şi pentru desemnarea unei literaturi populare, de succes (în special romane), tablouri decorative

Scanned with OKEN Scanner

și *objets d'art* (obiecte de artă) în așa-zisul stil trubaduresc [116]. Prin urmare, mulți artiști și scriitori au încercat să îndepărteze lipicioasa etichetă romantică. În mod semnificativ, cele mai faimoase atacuri împotriva romantismului au fost inițiate de autori care făcuseră la început parte din tabăra romantică: acea *Romantische Schule* a lui Heine (publicată pentru prima dată în traducere franceză în 1832—1833) și *Les Lettres de Dupuis et Cotonet (Scrisorile lui Dupuis și Cotonet)* de Alfred de Musset (1836). Nici unul însă n-a încercat să susțină cauza clasicismului. Ei nu au avut obiecții față de ideile care au dat naștere romantismului, și pe care le acceptaseră în mod tacit, ci doar față de devalorizarea acestora.

În 1864, Théophile Thoré a întors o definiție a acestui romantism corupt împotriva lui Ingres, pe care l-a descris drept „cel mai romantic artist din secolul al XIX-lea“ [66]. Totuși, în același an, Baudelaire scria, referindu-se la Delacroix: „Cine spune romantism spune artă modernă, adică apropiere, spiritualitate, culoare, aspirație către infinit, exprimate prin toate mijloacele care stau la îndemîna artei“ [67]. Puțini dintre ceilalți scriitori francezi ai epocii respective ar fi asociat acest termen comercial cu astfel de noțiuni. Însă Baudelaire avea indiscutabil nevoie de aceste cuvinte, împreună cu toată suita de sensuri serioase și triviale pe care le dobîndise pînă atunci, pentru a exprima un punct de vedere la care ajunsese printr-o profundă intuiție. Și, „din lipsa unui alt nume“, sîntem încă obligați să ne servim și noi de el.

Scanned with OKEN Scanner

2

MORALITATEA PEISAJULUI

Bardul lui John Martin, executat în anul 1817 [21] și *Scena din „Manfred" de Byron* [22], tablou de Thomas Cole, (1833), sînt amîndouă peisaje romantice, oricare ar fi definiția acestui termen. Ambele exprimă același sentiment pentru sublimul naturii, amețitoarea groază pe care o inspiră torentele spumegînde, cascadele bubuitoare, țancurile prăpăstioase și piscurile intangibile ale munților, sentiment care a devenit tot mai puternic de-a lungul veacului al XVIII-lea. [1] Amîndouă tablourile reamintesc faimosul pasaj din „Versurile compuse la cîteva mile deasupra mănăstirii Tintern" pe care le-a scris Wordsworth în 1798:

Cascada tunătoare
M-a bîntuit asemenea iubirii: stînca învoltă
Muntele și pădurile adînci și-ntunecate,
Culori și forme pe-atuncea le simțeam
Ca pe o foamete: o dragoste, un simț,
Netrebuind un farmec mai îndepărtat,
Farmecul gîndului sau orice alt folos
Ce nu-i al ochiului ...

Aici ne este tălmăcită doar una din cele două atitudini față de natură pe care le oglindește poemul. Căci, în momentul scrierii acestor versuri, Wordsworth depășise faza „bucuriilor dureroase" și a „amețitorului extaz", învățînd

S-admiri natura altminteri ca şi-n clipa
Nesăbuitei tinereţi şi să asculţi
Muzica împietrită, tristă, a umanităţii,
Fără stridente-asprimi, ci cu puteri depline
De vrajă şi purificare. Eu am simţit
Prezenţa ce mă tulbură cu fericirea
Gîndurilor preaînălţătoare, sublimul simţ.
Ceva ce în afunduri se topeşte
Sălăşluind în clarul asfinţit,
În marea-ntreagă, în aerul cel viu,
În cerul azuriu, în mintea omenească:
Mişcare, spirit, ceea ce urneşte
Gîndu-n fiinţe, şi-obiectele gîndirii
Rostogolindu-se prin toate.

În natură, el a ajuns să recunoască:

Ancora gîndurilor mele preacurate,
Doica şi călăuza, pază a sufletului,
Inimii şi virtuţii, a fiinţei mele.

Nu e decît o coincidenţă faptul că, la puţin timp după scrierea acestor versuri, Philippe de Loutherbourg a pictat un peisaj de pe lîngă Tintern, scoţînd în evidenţă acele calităţi care transformaseră valea rîului Wye în Mecca amatorilor de peisaje, britanici sau chiar italieni,[2] cu toate că tabloul nu trece dincolo de sentimentul „pitorescului“ exprimat atît de frumos într-un tablou anterior care include şi ruinele mănăstirii [188]. O afinitate mai mare faţă de atitudinea mai evoluată a lui Wordsworth poate fi găsită în peisajele pe care John Constable începuse deja să le picteze într-o altă parte a Angliei. Peisajele acestuia, care înfăţişează valea rîului Dedham [25, 45], par să fi fost prefigurate de descrierea lui Wordsworth de la începutul poemului:

Petece de pămînt şi smocuri de livadă
Care, în ăst anotimp, cu fructele necoapte,
Se-nveşmîntează-n verde şi se pierd
Printre păduri şi crînguri ...
Şiraguri de tufişuri, de-abea răsar, o glumă

Scanned with OKEN Scanner

De pădure înspre sălbaticie și ferme pastorale
Cu verdele-n prídvor, fuioare fumegînde
Ce se ridică, în liniștea dumbrăvii!

Totuși, nimeni n-ar fi numit aceste tablouri „peisaje romantice", la începutul secolului al XIX-lea. Și nimeni nu urma să-i acorde lui Wordsworth titlul de poet romantic mulți ani de acum încolo. [3]

„Peisajul romantic" a primit definiția destul de clară a unui gen aparte doar cu puțin timp înainte de sfîrșitul secolului al XVIII-lea. În 1793, Ramdohr, cel care, așa cum am văzut, urma să se arate șocat de opera lui Caspar David Friedrich, făcea distincție între două tipuri principale de peisaj: cele care reprezintă „locuri arcadiene" și cele în care apar „locuri romantice, asemeni celor zugrăvite de Poussin, Salvator Rosa, Everdingen și alții. Stînci, cascade, rîuri împădurite etc." [4] Cînd Gainsborough a expus o încercare în maniera lui Poussin, în anul 1783, un contemporan a categorisit-o, drept „o vedere romantică" [23]. Tablouri în stilul lui Salvator Rosa și peisajele scandinave ale lui Allart van Everdingen (văzut drept un Salvator Rosa al nordului) erau mult mai neîndoios romantice, în sensul acordat cuvîntului în veacul al XVIII-lea.

Artiștii pe care azi îi considerăm drept marii maeștri ai peisajului romantic preluaseră cu siguranță cîte ceva din operele acestor pictori ai secolului al XVII-lea deși, în mod paradoxal, mai puțin decît au preluat din peisajele „locurilor arcadiene", din rîndul cărora făceau parte nu numai evocările poetice ale Campaniei romane, aparținînd lui Claude Lorrain, ci și scene pastorale olandeze. Amintind de miturile Vîrstei de Aur, care bîntuiseră imaginația europeană încă din antichitate, aceste reprezentări ale unor lunci tihnite, cu vaci, ciobani și turme de mioare, fuseseră investite cu o nouă semnificație, prin primitivismul pastoral predicat de Jean-Jacques Rousseau. Ca imagini ale omului sălășluind în sînul naturii, ele trimit la fericitele epoci pasto-

Scanned with OKEN Scanner

rale, pre-agricole, pe care Rousseau le considera drept „starea cea mai puțin expusă revoluțiilor, starea ideală a omului". [5] Peisajele stîncoase din Apenini ale lui Salvator Rosa, pe de altă parte, deși privite în secolul al XVIII-lea drept niște „experimente romantice" „*par excellence*", i-au influențat tot mai puțin pe artiști. Constable îl numea, plin de șiretenie, pe Rosa „un mare favorit al scriitorilor de romane, în special al doamnelor". [6]

Clasificarea peisajelor, făcută de Ramdohr, exemplifică dorința secolului al XVIII-lea de a categorisi, de a trata atît arta cît și natura drept niște structuri ordonate, împărțite și subîmpărțite, astfel încît pînă și elementele exterioare unei ordini puteau fi izolate și păstrate sub un control ferm. Nu există nici un motiv de a crede că artiștii acelor timpuri ar fi avut de obiectat sau s-ar fi simțit constrînși de astfel de sisteme, în orice caz nu mai mult decît muzicienii și poeții care scriau fericiți în limitele cadrului oricărui gen apreciat de public. Richard Wilson, Gainsborough, Joseph Vernet și de Loutherbourg au adus multă prospețime și frumusețe în pictura executată într-o strictă conformitate față de vechile convenții. Romanticii însă au reexaminat atît operele predecesorilor cît și regulile deduse din acestea, în lumina experienței lor personale privitoare la artă și natură.

Turner, cel mai original și mai revoluționar dintre peisagiștii romantici, pare să fi fost obsedat de istoria propriei sale arte. [7] Tablou după tablou, el a provocat comparații și, implicit, și comentarii asupra lui Claude Lorrain și a maeștrilor olandezi. În *Didona construind Cartagina* (tablou pe care l-a lăsat, prin testament, Galeriei Naționale, cu condiția ca acesta să fie așezat în vecinătatea operelor lui Claude Lorrain), pictorul a dizolvat structura peisagistică claudiană într-o vîlvătaie pe care o numea „eter ambrat", făcîndu-l pe un critic să se plîngă că „nu îi înțelege arta". [8] Aelbert Cuyp stabilește un punct de plecare prin *Dordrecht: Pachebotul Dort de la Rotterdam la adăpost*

Scanned with OKEN Scanner

de vînt [24], o imagine a luminii aurii și a calmului plat care evocă tristețea gînditoare a unei zile de vară, tablou pe care Constable îl clasifică drept „cea mai completă operă de geniu pe care am văzut-o vreodată". [9] Se spune că același Constable ar fi observat că „ori de cîte ori mă apuc de vreo schiță, primul lucru pe care îl fac este de a încerca să uit că am văzut vreodată vreun tablou." [10] Totuși, nu mai puțin decît Turner, Constable a fost și el supus influenței vechilor peisagiști. A executat copii după tablourile lui Claude Lorrain și Ruisdael, pentru a învăța de la ei." [11] Și peisajul său de mari dimensiuni care înfățișează *Lunca rîului Dedham* [25] trădează influența unei pînze de Claude Lorrain care i-a plăcut în mod deosebit, însă el a reușit să traducă latinitatea originalului în engleza contemporană, înzestrîndu-l cu o nouă intensitate poetică.

Ostilitatea lui Constable față de imitație, care l-a făcut pe artist notoriu, a fost îndreptată doar împotriva pastișării vechilor maeștri. Acestor imitații le lipsea „sensul moral al peisajului" și meritau doar „să fie puse la un loc cu articolele țipătoare și scumpe ale mobilierului dintr-o cameră de recepție". [12] La început, Constable s-a opus înființării Galeriei naționale, de teamă să nu fie astfel încurajați „fabricanții de tablouri". [13] El făcea o distincție clară între pictorii care „erau absorbiți doar de studiul perfecțiunii celor care nu mai există sau a realizărilor altora" și cei care „căutau perfecțiunea în *izvorul ei prímar, natura*". [14] Cam tot pe la aceeași dată, în Germania, Caspar David Friedrich afirma că artistul trebuie să „studieze natura după natură și nu după tablourile altora." [15]

Bineînțeles, credința că artiștii trebuie să evite „manierismul" cu care erau asociați Boucher sau Zuccarelli și să se întoarcă la natură constituie un punct cardinal al teoriei neo-clasice a peisajului. Astfel, Pierre-Henri de Valenciennes a accentuat mult importanța schițelor făcute la fața locului, în mijlocul naturii. Dîndu-și seama

Scanned with OKEN Scanner

că înfățișarea peisajului se schimbă continuu, odată cu mișcarea norilor și a soarelui, el a recomandat artiștilor să lucreze repede, nu mai mult de două ore la același subiect, iar la răsăritul și la apusul soarelui, doar o jumătate de oră. [16] Propriile sale studii de nori au, neîndoielnic, la bază această metodă [26] și nu sînt cu nimic mai puțin convingătoare și mai veridice decît tablourile lui Constable avînd același subiect și care sînt mai cunoscute [27]. Dar este evident faptul că aceste studii nu reprezentau un scop în sine, ci erau mai degrabă niște „*aides-mémoires*" pentru artistul care lucrează în atelierul său la tablouri ce înfățișează natura „așa cum e ea" sau „așa cum ar putea ea să fie". [17] Ele nu erau decît un echivalent al desenelor în mărime naturală executate de portretist. În anul 1795, Chateaubriand scria că „peisajul trebuie să fie *extras* din *nud*, dacă pictorul intenționează să-l facă veridic, pentru a-i dezvălui, ca să spunem așa, mușchii, oasele și membrele. Studiile executate în interior, copie după copie, nu vor putea înlocui niciodată execuția după natură." [18]

Peisagiștii romantici s-au folosit de această practică, făcînd, în general, apel la aceste schițe după natură pentru a desăvîrși anumite aspecte ale unui tablou terminat. Schițele erau mai rar folosite ca miez al unei compoziții complete. (În teoria academică franceză se făcea distincție între acest „*étude*" făcut după natură și o *esquisse* sau o schiță compozițională [19]). G. F. Kersting, care s-a înfățișat într-un tablou alături de Caspar David Friedrich, într-o plimbare pe care o făcuseră împreună în căutare de schițe a înregistrat și alte secvențe din viața artistică a lui Friedrich, zugrăvindu-l în atelierul său gol, luminat de o singură fereastră prin care nu se vede altceva decît cerul [28]. În această chilie, Friedrich transforma experiența naturii, închizîndu-și ochii, pentru a putea vedea cu ochiul spiritului, și astfel, după cum notează el însuși, pentru a aduce la lumina zilei ceea ce a întrezărit în în întuneric, printr-o operă de artă „care va ac-

Scanned with OKEN Scanner

ţiona asupra celorlalţi din exterior înspre interior.“ [20]

Această atitudine pare să contrazică părerile lui Constable: „pictura este o ştiinţă şi trebuie să fie urmată precum o cercetare a legilor naturii. Atunci de ce să nu considerăm peisagistica drept o ramură a filosofiei naturale, în cazul căreia tablourile nu sînt decît nişte experimente?“ [21]. Avîntul luat de cunoaşterea ştiinţifică i-a interesat şi impresionat profund pe cei mai mulţi dintre romantici, prin revelaţia că universul este mult mai misterios decît se presupunea înainte. Observaţia ştiinţifică concorda încă cu atitudinea minţii omeneşti faţă de religie şi artă. James Jackson Jarves urma să afirme în *The Art Ideea* (Ideea Artei) (1864) că, de vreme ce natura este „arta“ lui Dumnezeu, ştiinţa este, prin urmare, dezvăluirea treptată a sufletului Lui sau acea filosofie divină care, incluzînd întreaga cunoaştere, trebuie să includă şi arta drept una din „formele“ ei. Ştiinţa „poartă gîndul înspre infinit“, scria el. Constable l-a înfăţişat pe Wilson, cel pe care el îl considera drept cel mai mare peisagist englez, „mergînd la braţ“ cu Milton, supremul poet creştin şi Linnaeus, vestitul naturalist, avînd probabil ambiţia de a le combina realizările. [22] Studiile sale după natură puteau da satisfacţii celui mai exigent botanist, reuşind totuşi să transmită şi un sentiment pregnant de dragoste respectuoasă. Studiul său care înfăţişează un trunchi de ulm este pictat cu un naturalism atît de minuţios, încît privitorul are impresia că îl poate îmbrăţişa în întregime cu privirea [29]. Într-un mod diametral opus, una dintre cele mai vii relatări ale unei trăiri transcendentale ale sentimentului naturii îi aparţine marelui om de ştiinţă, Sir Humphry Davy. „Astăzi, pentru prima dată în viaţa mea, am avut senzaţia limpede că sînt atras şi înţeleg natura“, scria el în tinereţe.

Stăteam pe o stîncă bătută de vînturi, suflau cu putere şi totul se mişca în jurul meu. Ramurile

Scanned with OKEN Scanner

unui stejar unduiau murmurînd în vînt, nori galbeni, cu pîntecul întunecat înspre cenuşiu, pluteau grăbiţi deasupra colinelor, spre apus, întregul cer se pusese în mişcare, rîul galben din vale vălurea sub vînt, totul trăia, iar eu eram parte din aceste impresii vizibile: m-ar fi durut dacă aş fi smuls o frunză din copaci. [23]

Un anume gen de peisaj a fost, de fapt, dezvoltat în secolul al XVIII-lea pentru o reprezentare exactă a subiectelor interesante din punct de vedere ştiinţific, sau istoric: munţi, gheţari şi vulcani, clădiri şi construcţii clasice, medievale sau contemporane. Considerat drept o simplă reprezentare topografică, acest tip de peisaj ocupa un loc în coada ierarhiei genurilor. Totuşi, el a jucat un rol de o importanţă deosebită în dezvoltarea artei peisajului şi este semnificativ faptul că Turner, Constable şi Friedrich şi-au început cu toţii cariera pictînd în acest gen. Artiştii topografici erau obligaţi să lucreze după natură, oricît de mult ar fi fost ei influenţaţi de marea tradiţie a peisajului care, de cele mai multe ori, impunea subiectelor folosirea unei metode în maniera lui Claude Lorrain sau Salvator Rosa. Ei au descoperit potenţialităţile acuarelei aproape din întîmplare, acea acuarelă pe care artişti ca Paul Sandby, Francis Towne şi John Robert Cozens urmau să o transforme într-un mediu al subtilităţii luminoase, necesară mai ales redării unor efecte atmosferice, a nuanţelor verzi umbrite cu delicateţe care colorează atît de frumos provinciile Angliei în timpul verii sau a tonurilor albastre fumurii ale colinelor îndepărtate. Înainte de sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Thomas Girtin şi Turner foloseau acuarelele în tablourile lor topografice de dimensiuni reduse, în care ceea ce părea a fi subiectul central era uneori subordonat unei armonioase evocări a naturii. În peisajele lui Girtin, în care apare şi mănăstirea Kirkstall, de pildă, ruinele ce altădată ar fi fost considerate drept unicul subiect demn de interes (din motive de antica-

Scanned with OKEN Scanner

riat), nu sînt folosite decît ca punct focal în redarea luminii şi aerului, a colinelor domoale, a copacilor, a apei. [24] „Casa albă", după care este numită şi faimoasa vedere a digului Chelsea, are o şi mai mare semnificaţie pur vizuală. Micul tablou constituie o evocare poetică a luminii asfinţitului, o compoziţie aproape abstractă a pigmentului translucid [30].

Pictînd peisaje de un dramatism cu totul scăzut, lipsite de orice asociaţie literară sau istorică explicită, artiştii de la începutul secolului al XIX-lea s-au rupt în modul cel mai concludent de tradiţie. „Un peisaj care înfăţişează doar animale şi oameni cufundaţi în treburile mărunte ale vieţii cotidiene place, de obicei, numai dacă oglindeşte perfect natura", scria Pierre-Henri de Valenciennes, în anul 1800, gîndindu-se, probabil, la pînzele şcolii olandeze. Dar, se întreba tot el, „grăiesc oare aceste tablouri inimii, aşa cum face o imagine arcadiană? Înaripează oare imaginaţia, precum imaginea lui Polifem? Ne fac oare să cugetăm profund, aşa cum o face înmormîntarea lui Focion?" [25] Înainte de moartea sa, în anul 1819, răspunsurile la aceste întrebări începeau deja să pară mai puţin evidente decît cele pe care le implicase. Fără îndoială, Constable ar fi răspuns la toate cu „da". Succesul de care s-au bucurat, în Franţa, tablourile sale reprezentînd ferme şi ţarini din Anglia de răsărit, cu totul lipsite de spectaculos, implică schimbări de atitudine şi pe continent. „E natura însăşi" scria Jal despre tablourile expuse la Salonul din Paris, în anul 1824, „este privelişte văzută printr-o fereastră." [26] Prin anul 1834, autorul unui manual franţuzesc pentru studenţi pornea de la axioma conform căreia un „*Paysage portrait*" *(peisaj portret)* este preferabil unui peisaj executat din imaginaţie. [27] Mai tîrziu, în 1842, Delacroix scria într-o scrisoare:

N-aveţi decît să veniţi în luna martie într-un sătuc amărît şi golaş, asemeni tuturor sătucurilor din împrejurimile Parisului, şi veţi vedea cum vă sînt

date peste cap toate teoriile privitoare la frumusețe, ideal, preferință etc. Cea de pe urmă ulicioară cu pomii ei bătoși și lipsiți de frunze, care hașurează un orizont plat și mohorît, vorbește imaginației la fel de mult ca orișice loc vestit pentru pitorescul său. Acest cotiledon sfrijit care se ițește din pămînt, această violetă împrăștiind primu-i parfum încîntă omul. Pe toate le iubesc, așa cum iubesc pinii italieni, cei care seamănă cu niște panașe, și clădirile acelea care se înalță din peisaj ca niște pahare de lichior aranjate pentru desert. [28]

Toate acestea sînt cu totul împotriva gustului pentru pitoresc și sublim caracteristic secolului al XVIII-lea. Constable menționa o vedere de pe dealurile Sussex-ului drept „probabil cel mai grandios și impresionant peisaj natural din lume — și, prin urmare, cu totul nepotrivit pentru a fi pictat.“ El considera că „treaba pictorului nu e să se ia la întrecere cu natura și să așeze această scenă (o vale, plină de culoare, lungă de 50 de mile), pe o pînză de cîteva zeci de centimetri, ci să scoată ceva din nimic, într-o încercare a cărei necesitate îl transformă pe pictor în poet.“ [29] Într-un alt loc, el notează: „Arta mea limitată și abstractă poate fi găsită sub orișice tufiș, în orișice ulicioară.“ [30] Această afirmație ne duce pe dată cu gîndul la numeroasele sale schițe pline de gingășie care înfățișează niște flori sălbatice obișnuite. Și, în acea perioadă, schițe similare erau pictate de artiști pe tot cuprinsul Europei [31]. Unii chiar începuseră să încerce „să scoată ceva din nimic“. În primii ani ai acestui secol, în timp ce Constable lucra la primele sale peisaje cu valea rîului Dedham, W. J. van Troostwijk picta și el peisaje din Guelderland, la fel de lipsite de spectaculos — unul dintre ele, de pildă, înfățișînd doar niște rufe care se usucă în iarbă [32]. Adevărata realizare a lui Constable, revoluționară și unică în felul ei, constă în alegerea subiectului, pentru tablourile sale de mari dimensiuni, din peisajele plate, neutre, ale Angliei de răsărit, unde și-a petrecut artistul adolescența,

Scanned with OKEN Scanner

printre canaluri și cîmpuri și oameni cufundați în munca lor cotidiană [47]. El a reușit să transforme pînă și o grămadă de bălegar într-un poem vizual [45]. Nimeni nu se gîndise, pînă atunci, să picteze, sau măcar să viziteze ceea ce azi numim „țara lui Constable". De fapt, pictorul a reușit să ne modifice concepțiile cu privire la ceea ce numim un peisaj frumos, în natură ca și în artă.

Și alți pictori englezi au început să lucreze la tablouri care, pentru a folosi cuvintele lui Coleridge, „dădeau farmecul noutății celor mai obișnuite lucruri". Turner i-a zugrăvit pe cultivatorii de rapiță lucrînd pe cîmp, în apropiere de Slough, și, într-o altă pînză, intitulată *Abingdon ; dimineața*, o cireadă de vite pe malul Tamisei, în lumina zorilor și a ceții care se mai ridică din unde [33]. Acest tablou amintește de Cuyp, însă Turner a eliminat supratonurile pastorale cele mai convenționale, pentru a putea oferi o scenă agricolă comună, lipsită de fastuosul naturii, cu figurile umane la fel de apatice ca și vacile pe care le păzesc, totul preschimbat, prin accidente de luminozitate, într-o poezie pe care veridicitatea n-o face mai puțin intensă. Modul în care pictorul și-a rezolvat compoziția în partea dreaptă, decupînd din căruța ce constituie elementul cel mai bine definit al tabloului, sugerează faptul că avem în fața ochilor o mică parte din lumea și din ziua celor ce muncesc. Și numai dezvoltarea ulterioară a creșterii animalelor a investit acest tablou cu niște nostalgice calități ale unei ocupații de mult apuse. Cîmpurile de porumb, în platitudinea seacă din Lincolnshire-ului, i-au furnizat lui Peter De Wint subiecte pentru tablourile sale în ulei, de mari dimensiuni, precum și pentru acuarelele sale de o simplitate plină de îndrăzneală, aproape abstracte. John Crome a consacrat una dintre cele mai mari pînze ale sale întinderilor mohorîte de la Mousehold Heath. Tinerii William Mulready și John Linnell, „așezați în fața vreunui obiect oarecare, gardul de scînduri al unei căsuțe, un zid acoperit cu mușchi sau un stîlp, încercau să-l reprezinte

Scanned with OKEN Scanner

cu minuţiozitate". Amîndoi au pictat vederi ale carierelor de pietriş din Kensington. [31] Una dintre cele mai memorabile acuarele ale lui John Sell Cotman înfăţişează un cîmp, proaspăt arat, o sperietoare de ciori şi un ţăran lălîu în mijlocul lui [34]. Un cîmp arat, cîţiva fagi şi o siluetă singuratică constituie şi subiectul unui tablou de Caspar David Friedrich. [32] Dar, în acest caz, substratul simbolic este persistent şi misterios; el reprezintă, într-adevăr, un memento atît al diferenţelor cît şi al asemănărilor dintre peisajele şi atitudinea faţă de natură care puneau în contrast Anglia şi Germania acelor timpuri.

Peisajele familiare, pictate de Constable şi Cotman, ne amintesc acea povestire în care Coleridge relatează cum s-a născut planul originar al cărţii sale *Lyrical Ballads*, *(Baladele lirice)*, ca urmare a unor convorbiri purtate cu Wordsworth în primăvara anului 1798:

pe marginea celor două puncte cardinale ale poeziei, puterea de a trezi simpatia cititorului printr-o fidelitate faţă de adevărurile naturii şi puterea de a suscita interesul noutăţii prin jocul de culori al imaginaţiei. Farmecul spontan pe care lumina şi umbrele întîmplătoare, pe care razele lunii sau ale asfinţitului îl pulverizează deasupra unui peisaj binecunoscut şi familiar pare să reprezinte posibilitatea de combinare a acestor două puncte." [33]

În anul publicării cărţii *Lyrical Ballads (Baladelor lirice)* (1798), printr-o stranie coincidenţă, apar, în caietele lui Novalis, o serie de fraze care se referă tot la nevoia de a restabili „sentimentele spontane" şi de a „romantiza lumea": „Înzestrînd banalul cu semnificaţii înălţătoare, nobile, înzestrînd obişnuitul cu nuanţe misterioase, familiarul cu calităţile neobişnuitului, finitul cu aparenţa infinitului, eu romantizez." [34] Afinităţile dintre cele două pasaje sînt izbitoare, după cum este şi diversitatea operelor la care se referă ele, *The Rime of the Ancient Mariner (Versul bătrînului marinar)* şi *Heinrich von Ofterdingen*

Scanned with OKEN Scanner

sau *Goody Blake and Harry Gill* și *Hymnen an der Nacht. (Imnurile nopții).*

Afirmații similare, făcute în perioada respectivă în Anglia și Germania, se datorează, de obicei, unor origini comune. Ambele țări au în ideile despre natură o tradiție neo-platonică ce a supraviețuit în scrierile religioase. Pentru Calvin, natura era dovada supremă a bunătății Domnului. [35] În ambele țări (spre deosebire de Franța și Italia), Iluminismul a fost, pînă la un anumit punct, o prelungire a protestantismului. Și cînd, spre sfîrșitul veacului al XVIII-lea, generația tînără a simțit că Rațiunea nu le poate da răspuns la întrebările care păreau mai imperioase ca niciodată, ei s-au întors cu toții spre scriitorii protestanți (măcar că unii, cum a fost Jakob Böhme, nu erau ortodocși). Probabil că de aici derivă transferul atitudinii protestante față de Dumnezeu asupra naturii (un proces pe care Wordsworth, la o vîrstă înaintată, a căutat să-l inverseze, scriind *The Prelude (Preludiul)*, precum și importanța care se acordă picturii de peisaj mai ales în țările protestante, ca expresie a răspunsului individual și a relației dintre om și restul Creației. [36]

Philipp Otto Runge, autorul celei mai radicale dintre teoriile romantice cu privire la pictura peisagistică, ar fi putut foarte bine deveni un pastor luteran, dacă n-ar fi avut acea vocație aproape „religioasă" care l-a împins către artă, vocație stimulată și de lectura romanului lui Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798). În anul 1801, el și-a proclamat ambiția „de a transmite celorlalți, prin cuvinte, semne sau orice alte mijloace adecvate, ceva din simțămintele mișcătoare care, în clipele mele cele mai frumoase, mă trezesc la o viață plină de seninătate". [37] În anul următor, el scria fratelui său, Daniel.

Cînd bolta cerească de deasupra-mi e spuzită cu nenumărate stele, cînd vîntul bate prin nesfîrșirea spațiului, cînd valul se sparge în noaptea grandi-

oasă, cînd lumina roșiatică a dimineții se ivește deasupra pădurilor, iar soarele începe să încălzească lumea, ceturi se ridică peste văi și eu mă arunc în iarba ce sclipește îmbrobonată de rouă, fiecare fir, fiecare tulpină de iarbă rodește viață, pămîntul se trezește și respiră sub mine și totul se împletește în armonia unui cor fără sfîrșit; atunci sufletu-mi se bucură și suferă în spațiul incomensurabil dimprejuru-mi, nu mai există jos sau sus, nu mai există timp, nu mai există început sau sfîrșit, ascult și simt respirația vie a Domnului ce susține, ce alină lumea, în care totul trăiește și se mișcă: acesta-i simțămîntul nostru cel mai înălțător: Dumnezeu! [38]

Asemenea sentimente nu puteau fi exprimate decît în peisaje. Pictura istorică, declară el, a murit în secolul al XVI-lea, odată cu dezagregarea credinței catolice; întreaga artă mai recentă, chiar și *Madona* „*Sixtină*" a lui Rafael, cu figurile vizionare ivindu-se printre nori, s-a apropiat tot mai mult de peisaj. Și, cu toate că, pînă la data respectivă, nici un artist „nu dăduse peisajului o semnificație adevărată sau nu-l înzestrase cu un înțeles alegoric, sau cu idei inteligibile și frumoase", el și-a imaginat o nouă artă, *Landschafterey*, care ar fi putut da glas ordinii morale a universului. „În mod inevitabil, această artă trebuie să fie expresia celui mai profund misticism religios", i-a spus el lui Tieck. [39]

Există cîteva fragmente minunat și strălucitor de proaspete în unele dintre peisajele lui Runge: o vedere perfect focalizată a fînețelor din împrejurimile Hamburgului, care apare în spatele copiilor Hülsenbeck [206], un șir de copaci cenușii, tremurători, profilîndu-se pe cerul răsăritului, în vastul tablou *Dimineața* [35]. Însă acestea nu sînt decît scăpărări. Peisajul, în sensul obișnuit al cuvîntului, a jucat un rol minor în concepția lui Runge despre *Landschafterey*. Scopul lui nu consta atît într-o reprezentare cît într-o integrare a plantelor, a figurilor umane, a pămîntului, a apei, a luminii și a aerului în „marile *bătăi de*

clopot, în marea *Simfonie* a naturii". Pentru a ajunge aici, el a fost obligat să dezvolte un nou limbaj al formelor vizuale, în hieroglife asemănătoare celor în care Dumnezeu și-a manifestat prezența în lume.

Uneori, Runge a făcut apel și la simbolismul vegetal tradițional: iedera care se înfășoară pe trunchiul stejarului german, de pildă, în autoportretul lui alături de soția și de fratele său, uniți prin dragoste și înțelegere reciprocă [171]. Floarea soarelui, din tabloul său cu copiii Hülsenbeck [206], imagine a celui care, legat de pămînt, aspiră spre divinitate, pare să aibă aceeași sursă neo-platonică, ca și cea din poemul lui Blake:

O, floare a soarelui, de clipe-ostenită
Străbate cu soarele drumeagul,
Căutînd dulcea lumină aurită
Spre locul unde se oprește pribeagul.

Unde tînărul doborît de dor
Și pala Fecioară-n giulgiu de nea
Se ridică din morminte spre nor;
Acolo vrea s-adaste și ea".

Imagistica este mult mai tainică, în desenele și tablourile intitulate de Runge *Orele zilei (Die Zeiten)*, care reprezintă, în marea lor majoritate, compoziții cu flori și cu copii. Dar, cu toate că multe dintre simboluri ocupă un loc anume în istoria iconografiei baroce, ele nu sînt niciodată niște embleme sau atribute simbolistice de factură străină: ele primesc sens în contextul în care artistul le-a plasat ca elemente majore ale compoziției sale.

Cele patru vaste desene din *Die Zeiten* precum și copiile care au fost gravate după ele se numără printre cele mai neobișnuite opere de artă ale acestei perioade, o încercare profund meditativă de a rezolva contradicțiile și conflictele ei [70]. Dintr-un punct de vedere rațional, Goethe considera că „pot să te scoată din minți,

Scanned with OKEN Scanner

minunate și nebunești în același timp.“ [40] La prima vedere, ele au un aer de o simplitate decorativă, în stilul arabescurilor la Rafael (sau chiar în stilul fantezistului tărîm de basm al lui Dicky Doyle de pe vechea copertă a revistei *Punch)*. Dar o analiză mai atentă relevă semnificații teologice în fiecare dintre ele: simbolurile indică faptul că *Dimineața* îi este asociată lui Jehova, *Ziua*, *Seara* și *Noaptea*, respectiv, Tatălui, Fiului și Sfîntului Duh din Noul Testament. Florile singuratice, schițate delicat și cu acuratețea științifică a unui maestru botanist, ilustrează crezurile transcendentale ale filosofiei naturii. Liniaritatea neo-clasică, contururile pure, lipsite de degradeuri, pe care Kant le indicase drept unica modalitate de reprezentare adevărată a obiectelor, a fost transformată într-un mijloc de vehiculare a ideilor intuitive și abstracte. Însă conflictul principal pe care aceste schițe încearcă să-l rezolve este opoziția dintre timpul terestru (subiectul ostentativ al desenelor) și noțiunea de eternitate care nu comportă „nici început și nici sfîrșit“. De unde alegoriile anterioare vizînd timpul exprimau doar lamentări pe marginea evanescenței lucrurilor lumești, acestea afirmă din plin viața veșnică. Pictorul și-a amintit, probabil, asemeni lui Henry Vaughan,

Cînd floarea sau vreun nor aprins
O oră sufletul mi-au prins,
Din bietele splendori străbate
O umbră de eternitate. [41]

Runge a desăvîrșit doar unul dintre cele patru mari desene pe care le proiectase inițial în ciclul *Die Zeiten* (el a murit în anul 1810, în vîrstă de 33 de ani). El pare să fi considerat acest tablou drept un eșec, de vreme ce l-a rugat pe fratele său să-l distrugă. Celelalte tablouri ale sale, cu culorile lor ne-naturaliste, cu figurile stranii, neliniștitoare, venind parcă de dincolo de vis, erau cunoscute doar în cercul restrîns al prietenilor săi. El a publicat o lucrare despre teoria culorilor, *Die*

Scanned with OKEN Scanner

Farbenkugel, însă scrisorile în care își dezvolta celelalte idei artistice au rămas netipărite pînă în anul 1840. Și, cu toate că Runge a evoluat în cercurile artistice ale Dresdei și a avut relații amicale cu Tieck și cu frații Schlegel, e foarte greu să determinăm cu precizie aria influenței lui. Totuși nu trebuie pus sub semnul îndoielii faptul că problemele estetice, religioase și filosofice cu care s-a războit în scrierile, desenele și tablourile sale au fost totuși tocmai acelea care i-au încurcat și care le-au dat de lucru și contemporanilor săi.

Pictorul care a răspuns necesității de a da peisajului „o adevărată semnificație" a fost Caspar David Friedrich, chiar dacă nu tocmai în maniera preconizată de Runge, însă cu o ironie și cu o ambiguitate caracteristic romantice. Friedrich și Runge se aseamănă în multe privințe.[42] Amîndoi au fost protestanți, aparținînd unor familii religioase, din nordul Germaniei, amîndoi au suferit influența poetului-teolog Ludwig Theobul Kosegarten. Deosebirea semnificativă dintre ei constă în faptul că scrierile lui Runge se ridică aproape la nivelul tablourilor sale.[43] Friedrich a ales pictura ca mijloc de exprimare a gîndurilor și emoțiilor sale care nu puteau primi veșmîntul vorbelor. El a fost, în primul rînd, pictor și retragerea-i treptată în sine și în universul propriu al formelor vizuale a fost determinată, probabil, tocmai de această inabilitate de a comunica prin alte mijloace. Ceea ce el avea să spună mai tîrziu despre opera unui alt artist poate fi aplicat și la propria sa operă: „La fel ca și omul cucernic care se roagă fără a vorbi, iar Atotputernicul își pleacă urechea și-l aude, așa și artistul *pictează* adevăratele-i simțiri, iar omul sensibil le înțelege și le recunoaște." [44] Astfel se explică tonul său plin de un intim mister, forța stranie și impresionantă a peisajelor lui. Precizia detaliului limpede ca cleștarul și chiar și suprafața plată accentuează, în mod curios, calitatea impersonală și laconică a tablourilor sale. Focalizarea precisă, îmbinată cu un aer vag de irealitate diluată, literalitatea lor

Scanned with OKEN Scanner

asociată unei înălţătoare „dispoziţii“ poetice sugerează, aproape dureros, nesiguranţa pitită în sufletul operei lui Friedrich, obsesiile artistului cu privire la problemele artei şi ale realităţii precum şi îndoielile sfîşietoare ale credinciosului pus faţă în faţă cu o natură desacralizată. Sculptorul francez David d'Angers pare să fi intuit toate aceste lucruri dar, pentru a defini aria emoţională şi intensitatea artei lui Friedrich, el n-a putut recurge decît la comparaţia cu cea mai înaltă formă a poeziei dramatice. Friedrich este „în momentul de faţă, singurul pictor de peisagiu care a reuşit să facă să-mi tresalte toate facultăţile spiritului“, scria el, în 1834: „el a creat, de fapt, un nou gen, tragedia peisajului.“ [45]

Friedrich nu a realizat în mod conştient o rupere violentă de tradiţie, aşa cum o preconizase Runge. El a încercat să ridice peisajul „la o putere superioară“, pentru a folosi metafora matematică a lui Novalis. Deşi majoritatea tablourilor sale au fost imaginative, acestea au putut fi luate, de multe ori, drept simple vederi după natură, lucru care s-a şi întîmplat, de altfel: masive muntoase în lumina proaspătă şi clară a dimineţii, rîuri cotite cu ceţuri atîrnînd peste unde, copaci, lacuri şi clopotniţa bisericii din satul din depărtare, marine estivale sub secera lunii şi luceafărul de seară; tablouri îngheţate, tăcute, populate cu cîteva figuri singuratice, cu spatele la privitor, cufundate în contemplaţia mută a naturii. Toate sînt veridice, însă toate au şi o anume calitate ambivalentă, aproape halucinantă.

Friedrich a făcut adesea uz de simboluri inteligibile, cum ar fi, de pildă, crucea credinţei [3] şi ancora speranţei, corăbii navigînd pe apele timpului sau ale vieţii omeneşti [200]. Bufniţa constituie o prezenţă meditativă în multe dintre operele ultimilor săi ani din viaţă care nu au fost fericiţi [36]. Ruinele unei biserici gotice simbolizează declinul credinţei catolice, iar copacii, care multiplică arcadele la o scară mai mare, religia vie a naturii. Artistul a recurs şi la asociaţiile emblematice tradiţionale ale plantelor, stejarul,

Scanned with OKEN Scanner

bradul cel veşnic verde, iedera şi ciulinii. Însă ar fi o greşeală să se caute în opera sa nişte relaţii clare, de corespondenţă, între elementele figurative şi idei. Pentru el, ca şi pentru Wackenroder şi mulţi alţii, întreaga natură era graiul hieroglific al lui Dumnezeu. „Divinitatea este peste tot, chiar şi într-un fir de nisip" îi spunea el lui Peter Cornelius, „eu n-am făcut decît să-i înfăţişez mai limpede manifestările".[46]

Tablourile sale îşi trag neobişnuita forţă mai puţin din embleme decît din subtilitatea lor vizuală, o manieră unică de a vedea şi de a reprezenta, acea polaritate stranie, intensă, între apropiere şi distanţă, între detaliul precis şi aura sublimului. Punctul de vedere este rareori cel al unui pictor după natură, cu picioarele pe pămînt. Alături de Friedrich, privitorul pare să plutească suspendat în aer, ca, de pildă, în cazul *Îngrădíturíi largí de lîngă Dresda* [37]. Un bărbat în redingotă, admirînd grandioasa priveliște a munţilor, e văzut dintr-un punct situat la nivelul capului acestuia [39]. În aceste tablouri și în multe altele, avantplanul a fost eliminat. În alte cazuri, artistul a pictat primul plan cu o minuţiozitate exagerată, creînd însă o prăpastie incomensurabilă între el și orizontul îndepărtat, aproape vizionar, torturant de în afara oricărei atingeri, ce emană un neliniștitor dor de intangibil. Uneori el a zugrăvit primul plan asemeni unei coline bombate, ecou al însăşi curburii Pămîntului, în spatele căreia abia dacă se ițesc vîrfurile spectrale ale clădirilor, sugerîndu-se astfel imensitatea care se întinde de partea cealaltă, acolo unde ochiul privitorului nu poate să pătrundă. Oamenii din tablourile sale văd, de obicei, mai mult decît noi. În *Faleza de la Rügen*, de exemplu, Friedrich se înfăţişează îngenunchind şi aruncînd o privire dincolo de buza vertiginoasă a prăpastiei, măsurînd din ochi o adîncime pe care noi nu putem decît s-o bănuim [39].

Uneori, omul are o semnificaţie simbolică centrală, cum ar fi, de pildă, în tabloul *Cele patru trepte ale vieţíi*[47] sau, într-o măsură şi mai mare,

Scanned with OKEN Scanner

Pribeagul de deasupra ceţurilor [38]. Un pasaj din *Scrisorile despre pictura de peisaj* ale lui Carl Gustav Carus pare să constituie un comentariu aproape fidel al acestuia din urmă:

Stai pe culmea unui munte contemplînd uriaşele masive, pietroase, privind văile rîurilor şi minunăţiile ce se înfăţişează ochiului şi ce sentiment te va năpădi atunci? O rugă liniştită care te eliberează într-un spaţiu nemărginit, întreaga ta fiinţă se limpezeşte şi se purifică, eul dispare şi nu mai eşti nimic. Dumnezeu e totul.“ [48]

Oamenii din pînzele lui Friedrich au o poziţie exterioară peisajului — ca şi *Pribeagul* său care nu aparţine în întregime nici lumii sale, nici lumii noastre, aşezat pe muchea realităţii. Nemişcaţi, izolaţi, aceştia par a fi atît parte din natură cît şi cumva în afara ei, atît parte dintr-un spaţiu familiar cît şi înstrăinaţi, ca nişte simboluri ale ambiguităţii şi ale alienării. Îmbrăcaţi în veşminte ciudate, demodate, semănînd întrucîtva cu „hainele de duminică“, locul lor ar fi mai degrabă la rugăciune sau la împărtăşanie, însă ei cercetează tărîmurile care se întind dincolo de lumea percepţiilor senzoriale, deasupra înţelegerii omeneşti. Uneori, ei se apropie de misticii zugrăviţi în miniaturile medievale, martori ai unor viziuni apocaliptice pe care mai apoi le-au descris. Dar, probabil că o analogie mai exactă ar fi cu *Sacra Conversazione*, în care există o legătură între sfinţii din peisaj şi Madonă, perfect asemănătoare cu cea care există dintre oamenii pînzelor lui Friedrich şi munţii, copacii, marea, curcubeul sau luna [40]. Arta, spunea artistul, mediază legătura dintre om şi natură [49] şi se poate pune întrebarea dacă nu cumva artistul s-a gîndit la Madonă ca la o verigă de legătură între Dumnezeu şi Om.

Credinţa luterană, în spiritul căreia a fost crescut Friedrich, i-a condiţionat atitudinea faţă de artă cît şi atitudinea faţă de religie. Refuzul său de a face tradiţionalul pelerinaj al studentului-artist pînă la Roma s-ar fi putut datora împotrivirii

Scanned with OKEN Scanner

lui față de influența spirituală italiană. El s-a opus la fel de mult și autorității, fie că venea din partea Academiei sau din partea Bisericii. Credința sa fermă în lumina interioară și insistența cu care susținea că „judecata personală" ar fi singura modalitate validă de a interpreta Biblia naturii sînt idei atît artistice cît și religioase sub un aspect esențialmente protestant. „Mulți au fost cei care l-au imitat", scria Johann Christian Clausen Dahl, „totuși nimeni nu a înțeles cum poate fi recreat acel sens tăcut al spiritului naturii atît de caracteristic artei lui Friedrich."[51] Friedrich s-a certat cu un elev de-al său (unul dintre puținii pe care i-a avut) care i-a copiat opera fără să o înțeleagă. Dahl însuși, prieten, coleg și, în același timp, urmaș (deși influența a lucrat în ambele sensuri), utilizează uneori o tehnică similară cu cea folosită de Friedrich, dar avînd un efect diferit. El a fost mai puțin impresionat de momentele scoase în afara timpului, ale unei liniști înghețate, alegînd mișcarea fără de odihnă și energia naturii, norii de furtună și apele curgătoare. Imagistica lui Friedrich a fost ades preluată și de prietenul său Carl Gustav Carus, medic, pictor și teoretician artistic. Însă *Pelerinul într-o vale stîncoasă* [41] a lui Carus este atît mai literar cît și mai literal decît personajele lui Friedrich — exact tipul de „pribeag" romantic, perenul căutător al înaltului adevăr, ostenit de lume, cel care bîntuie atît de numeroasele poeme și romane romantice.

Dorința de a crea o artă a peisajului, nouă, originală, și, mai cu seamă „serioasă", prin care să poată fi exprimate atitudinile curente față de natură, pare să fi fost împărtășită de mulți pictori care, probabil, știau puține lucruri sau chiar nimic despre Friedrich. Wilhelm von Kobell, de pildă, a renunțat, prin anii 1820, la scenele lui războinice care-l făcuseră faimos, în favoarea imaginii unei liniști perfecte, în tablouri care constituie un hibrid între gen și peisaj, cu țărani monolitici și vite care aruncă umbre prelungi, întunecate. Preocupat cu redarea luminii și a

spaţiului, el a creat nişte efecte extraordinare de claritate şi distanţă, culorile sale limpezi şi luminoase transformîndu-se într-un echivalent vizual al sunetului cristalin de voci şi de clopote care reverberează de-a lungul văilor largi, în munţi. Asemeni lui Friedrich, von Kobell a transformat, de multe ori, fundalul tablourilor sale în aparenţele unei distanţe incomensurabile, evitînd să schiţeze zona intermediară dar văduvindu-l, în acelaşi timp, de orice implicaţie mistică.

Efecte de calm plat care amintesc de Friedrich au fost realizate şi de unii pictori scandinavi, a căror operă apare uneori încărcată cu un sens simbolic similar. Tabloul lui Martinus Rørbye, reprezentînd un bărbat şezînd în mijlocul Campagniei, alături de două bucăţi de lemn legate în chip de cruce, e un tablou care impresionează de la prima vedere [42]. Christen Købke înfăţişează două femei răbdătoare aşteptînd veşnic bacul într-o zi atît de liniştită încît steagul înălţat deasupra clădirii debarcaderului abia dacă e încreţit, iar fumul hogeacurilor din zare atîrnă pe orizonturi. Alt tablou, de exemplu, reprezintă patru băieţi pe un pod, unul pescuind, ceilalţi privind pierduţi undele [43]. Acesta ar putea fi considerat o simplă reprezentare a vieţii cotidiene, întocmai ca şi precedentul, în care strălucirea rece a soarelui nordic este redată cu o fidelitate şi sensibilitate aproape miraculoase. Totuşi, ambele tablouri suscită o interpretare simbolică: bacul morţilor şi fluviul vieţii constituie nişte metafore familiare în literatura europeană. Cu toate acestea, astfel de aluzii sînt atît de delicate încît ne putem întreba cît de conştient a fost pictorul însuşi de ele.

În Anglia, Edward Calvert şi Samuel Palmer au pictat peisaje simbolice de o factură vizionară, în întregime diferită. Amîndoi au suferit puternica influenţă a lui Blake, cu toate că acest lucru s-a petrecut după ce pictorii ajunseseră deja la un stil individual. Opera de început le e marcată de o uimire copilărească şi, în pofida predecesorilor lor pe care aceştia îi cunoşteau şi care i-au influenţat în unele privinţe, ei par să fi admirat

Scanned with OKEN Scanner

litografiile lui Dürer şi ale lui Lucas van Leyden cu aceeaşi privire clară şi strălucitoare care a alunecat şi peste coroanele merilor acoperiţi de muşchi şi încărcaţi cu fructe, sau peste oile înghesuindu-se în jurul ciobanului. Pe xilografia *Plugarul* a lui Calvert (1827) apar următoarele cuvinte: „Viziune în Împărăţia Cerurilor prin ochiul lui Isus Cristos, Mîntuitorul nostru". Aceleaşi cuvinte sînt aplicabile oricăruia dintre desenele şi picturile lui Palmer aparţinînd perioadei „Shoreham" (1826—1832).

Copacii încărcaţi cu flori din acuarelele lui Palmer [44] şi ceea ce el numea „priviri fugare asupra amurgului parfumat şi încîntător în plina vară a naturii" înregistrează viziuni după natură, „răstrăbătute" de „intensa dogoare a alchimiei sufleteşti care purifică, separă şi transmută".[51] „Uneori, Creaţia inundă ochiul spiritual cu strălucirea Cerului", scria el în 1828:

Munţi verzi care scînteiază în zorile văratece, înspre apusul care stă să înflorească; luna deschizîndu-şi ochiul de aur sau preumblîndu-se strălucitoare printre nenumăratele insule de lumină, nu numai că incită nervul optic, ci şi aruncă o dulce răsfrîngere, plină de gratitudine şi de ireal, pînă în adîncul sufletului, asemeni crepusculului schimbător al liniştitului tărîm unde nu-i durere şi nu-i noapte. Căci, pînă la urmă, nu mă îndoiesc că trebuie să existe un ţel al acestei creaţii, nu numai artă şi viziune, doar că nu pot să mi-l închipui altfel decît vălul cerurilor, prin care trăsăturile-i divine ne zîmbesc şters; aşezatul mesei înainte de petrecere, simfonia înaintea melodiei, prologul dramei, un vis ce precede trecutul, avanscena eternităţii.[52]

Însă nici Palmer nici Calvert nu au fost în stare să-şi păstreze această facultate vizionară mai mult de cîţiva ani. Practicînd acelaşi tip de înregistrare a viziunilor, ei au ajuns, inevitabil, la o familiaritate care a pălit şi i-a făcut să pară şterşi, în final, ca şi cînd ar fi fost alungaţi din paradis pentru că au pictat fructul oprit.

Scanned with OKEN Scanner

Situaţia lui Constable este oarecum diferită. Deşi el nu s-a dovedit aproape de loc transcendental din punct de vedere mistic, natura pe care a văzut-o cu ochii vizionari ai copilăriei sale a fost atît de luminoasă şi i-a rămas atît de limpede în amintire, încît i-a furnizat principala sursă de inspiraţie pentru tot restul vieţii, învestită, în final, cu o valenţă auto-împrospătătoare care, cu timpul, a primit un sens tot mai înalt. Schiţă după schiţă, şi mai tîrziu, serii întregi de „tablouri de şase picioare" au constituit încercări nu numai de receptare a unor viziuni originare, în toată puritatea lor inocentă, ci şi de reexaminare a acestor viziuni, în lumina unor reflexii mature, pentru a fi folosite ca piatră de încercare cu ajutorul căreia pictorul avea să testeze, ulterior, experienţa naturii şi a artei. „Pictura, pentru mine, este un sinonim pentru simţire" scria el în 1821, „şi eu îi asociez şi «copilăria-mi lipsită de griji» pe malurile întinse ale rîului Stour; aceste scene m-au făcut pictor şi le sînt recunoscător; adică deseori mi le închipuiam pictate înainte de a fi pus vreodată mîna pe creion" [53].

În cadrul textului *Peisajul englez*, un fel de manifest, o operă „începută şi desăvîrşită de Autor numai din punctul de vedere al propriilor lui sentimente, al noţiunilor sale despre Artă", Constable făcea următoarea remarcă: „Probabil că Autorul, datorită admiraţiei lui exagerat afective, apreciază aceste scene prea din cale afară, stăruind prea mult asupra lor, însă fiind ele atît de profund împletite cu gîndurile lui, cu greu s-ar fi putut evita acest lucru". Tînărul ucenic întru arta peisajului care începea prin a studia şi picta frumuseţile naturii înconjurătoare va fi „impresionat de splendoarea Ei majestuoasă, sub multele-i înfăţişări, şi va ajunge astfel să venereze mîna care, cu o darnică generozitate, a împrăştiat principiile desfătării şi ale fericirii în fiecare părticică a Creaţiei sale". Cu astfel de peisaje ca cele din ţinutul natal şi de pe valea rîului Stour, „iar el are atîta încredere încît ideile Autorului despre Peisaj prind chip: atuncea el stăruie asupra amin-

Scanned with OKEN Scanner

tirilor acelor zile și ani fericiți ai « dulcei și retrasei singurătăți » petrecute în liniștea și contemplația acestei apropieri netulburate, cu o dragoste naivă și cu o încîntare care trebuie să-i fie izvor nesecat de fericire și de mulțumire."[54]

Aceste cuvinte trimit, inevitabil, la *Preludiu*, acea capodoperă introspectivă și retrospectivă pe care Constable probabil că nu a citit-o, căci cu toate că prima versiune a fost desăvîrșită în anul 1805, ea nu a fost publicată înainte de 1850.[55] Totuși pictorul l-a cunoscut personal pe Wordsworth și se spune că una dintre remarcile pe care poetul le-a făcut în timpul unei plimbări la țară ar fi stat la baza unui fragment dintr-o scrisoare scrisă de Constable în mai, 1819, la East Bergholt: „Tot copacul pare acoperit cu flori și întreaga glie pare că e vie în fiecare pas pe care-l fac și în orișice obiect asupra căruia îmi îndrept ochiul, acea sublimă frază din Scriptură «*Eu sînt învierea și viața*» pare să-și găsească confirmarea în mine".[56] Pentru el, ca și pentru Wordsworth, fiecare anotimp „își dezvăluia frumusețile-i trecătoare", lăsînd să i se înțeleagă nemurirea. Florile primăverii nu erau simbolul Învierii, cît revelația vieții eterne. Însă apropierea cea mai strînsă dintre cei doi se face simțită în atitudinile lor față de trăirile timpurii, în universul naturii. În anul 1829 sau puțin mai tîrziu, Constable și-a copiat în întregime binecunoscutul poem:[57]

Îmi saltă inima cu drag
Cînd văd curcubeu-n tării;
Așa a fost cînd m-am născut
Și tot așa cît am crescut
De-i altfel cînd voi fi moșneag
Mai bine oi muri!
Copilu-i tatăl Omului;
Și-aș vrea ca zilele să-mi fie
Tot în a firii eglavie.

Aceasta este cea mai elementară parafrază a ideii care se ascunde în spatele *Preludiului* și, în adevăr, în spatele întregii poezii wordsworthiene: faptul

că copilul intuiește armonia universală indică limpede că această armonie există, dar ea va deveni valoare numai dacă e contemplată și verificată în anii maturității. Wordsworth se referă la *Preludiu* (titlu pe care el nu l-a folosit niciodată, se pare) drept un poem de mari dimensiuni al „creșterii" și „formării" spiritului său.

Dar piscurile în veci neschimbătoare din Regiunea lacurilor, care l-au inspirat pe Wordsworth, au avut o semnificație redusă pentru Constable și nu numai datorită faptului că pictorul a copilărit prin alte locuri.[58] Viziunea lui Constable asupra armoniei universale a încolțit dintr-un peisaj care purta amprenta intervenției omului și de pe urma căruia omul trăgea foloase atît spirituale cît și materiale. Astfel el și-a îndreptat atenția asupra canalelor făcute de mîna omului și a stăvilarelor în detrimentul pîrîiașelor și cataractelor. „Glasul apei bubuind prin stăvilarul morii, etc., sălcii, scînduri vechi și putrezite, piloni acoperiți cu mîl și clădiri din cărămidă, astfel de lucruri iubesc eu" scria el în 1821. „Și cît timp voi putea picta nu le voi picta decît pe ele".[59] În momentul morții, el tocmai lucra la un tablou înfățișînd o moară, cu silueta castelului Arundel în depărtare (o inversare totală a ordinii topografice a lucrurilor impusă de estetica veacului al XVIII-lea). În aproape toate tablourile sale pămîntul e cultivat. În momentul „îngrădirii" unei porțiuni din țarina copilăriei sale, din care fratele său a preluat o parte, pictorul nu manifestă un regret sentimental, ci înregistrează pe pînză prima brazdă trasă aici.[60] El a dovedit o adevărată meticulozitate în reprezentarea uneltelor agricole ale vremii. Bălegarul cu care era îngrășat pămîntul, asemeni ploii care îl udă, morile unde erau măcinate cerealele, vasele care le transportau pe firul apei către oraș, toate acestea ocupau un loc important în viziunea sa asupra armoniei universale. Într-unul dintre cele mai poetice peisaje pe care le-a pictat vreodată (poate chiar opera-cheie în înțelegerea filosofiei naturii, așa cum o concepuse pictorul), oamenii trebăluiesc lîngă o grămadă de gunoi,

Scanned with OKEN Scanner

în primul plan, în timp ce, în spatele lor, se întrezărește turla bisericii din Dedham [45].

Fiecare dintre „tablourile lui de șase picioare", pe care le-a expus la Academia Regală și cărora le-a acordat o importanță atît de mare, sărbătorește armonia elementelor întărită prin oglindirea cerului în ape. Armonia vieții și nu staza morții. Bătăile inimii universului se fac simțite în mișcarea norilor, în susurul copacilor uriași, precum și în figurile umane, în animale, căruțe și bărcile cu pînze din zare. Pictorul și le-a intitulat laconic: *Scenă de pe rîul Stour* (cunoscută, azi, sub denumirea de *Calul alb*), *Peisaj* (căruia gravorul său, Lucas, i-a pus impardonabilul titlu de *Tinerii waltonieni*), *Peisaj: Amiază (Carul cu fîn) Vedere de pe rîul Stour*, *Vas trecînd printr-o ecluză* și din nou *Peisaj (Calul care sare)*. Fiecare dintre ele include cîte un incident care pare să îl atașeze unui moment anume al viziunii, momentul în care Constable a resimțit acel „sens al armoniei". Deseori este vorba despre ceva neașteptat sau chiar de ceva care, la prima vedere, nu își află locul în acea scenă: carul cu fîn nu înaintează pe pămînt ferm, ci împroașcă apă de sub roți, greoiul cal se pregătește să sară peste o balustradă, calul alb nu trage o barcă, ci pare că se găsește într-una. Pare foarte probabil ca aceste pînze și multe altele dintre schițele lui Constable să reprezinte niște echivalente picturale ale „picăturilor" sau „stropilor de timp" din *Preludiu*, momente din copilăria artistului la care poetul (și pictorul) s-au întors cu o optică schimbătoare, într-o lume care se schimbă și ea.[61] Din acest punct de vedere, ar trebui, probabil, privită atitudinea lui Constable față de tablourile sale, refuzul lui de a mai lucra la ele, abandonîndu-le. El prefera să le lase la o parte, fără a le „finisa", nu că ar fi fost un „perfecționist", ci pentru că, în lumea „fluxului" constant, aceste tablouri ar fi avut nevoie de o reajustare constantă. Astfel s-ar putea explica și mult discutata sa practică de a se servi de niște schițe pictate la aceeași scară cu tabloul, în desăvîrșirea operelor celor mai importante [46]. Aceste

Scanned with OKEN Scanner

schiţe reprezintă, probabil, momentul central în relaţia deosebit de personală dintre pictor şi subiect, în timp ce tabloul terminat reprezintă o întoarcere meditativă şi liniştită pe marginea lui. În anul 1823, pictorul remarca, într-un alt context: „Schiţa unui tablou reprezintă un unic punct de vedere. Un singur lucru. Schiţa (unui tablou) nu e mai folositoare decît o stare de spirit şi nu poate fi sorbită încă şi încă o dată, căci într-o schiţă nu există nimic decît o stare de spirit, cea a momentului în care erai atunci".[62]

Pentru privitorul modern, schiţele lui Constable impresionează profund şi dintr-o dată prin evidenta lor spontaneitate şi fidelitate, prin curajul uimitor cu care pictorul a mînuit penelul, prin tuşeurile grele, încărcate, şi culorile aruncate pe pînză, desăvîrşite cu şpaclul, prin îndrăzneţele mase de forme, prin tonurile deschise, strălucitor reliefate, şi prin umbrele de o bogăţie rară.[63] Tablourile lui finisate, de o complexitate liniştită, pe care le-a elaborat cu o asemenea migală şi grijă, tind să fie trecute cu vederea, asemeni sentimentului profund religios faţă de armoniile naturii pe care îl exprimă. Turla catedralei din Dedham, care constituie focarul atîtor compoziţii, este unul dintre elementele cele mai revelatoare şi mai puţin evidente, în acelaşi timp, dintre adăugirile făcute de pictor versiunii finale ale *Calului care sare* [47].

Constable şi-a descris, la început, acest tablou drept o scenă „plină de agitaţie ... în care patru sau cinci bărci trec încărcate cu cîini, cai, băieţi, bărbaţi, femei, copii şi mai cu seamă tot felul de bucăţi vechi de lemn: stîlpi de susţinere, vegetaţie acvatică, buturugi de salcie, stufăriş, plase vechi etc. etc. etc." Dar, cîteva luni mai tîrziu, înainte de a trimite pînza Academiei Regale, l-a redefinit drept „un subiect încîntător al vieţii de luncă, plină de vioiciune şi mîngîietoare, liniştită şi însufleţită, proaspătă şi ataţătoare". „*Mîngîietor*" era unul dintre cuvintele lui preferate. „Pînzele mele mă mîngîie, aducîndu-mi uitarea, făcîndu-mă să mă simt departe de harababură şi de nebunie şi.

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce este mai rău, chiar și de peisajul din jurul meu", scria el în 1834. „Fiece rază de soare îmi căşunează cel puţin în artă. Nu-i de mirare atunci că pictez mereu furtuni. « Furtună pe furtună se rostogoleşte » totuşi « întunecarea » e maiestuoasă, iar eu nu a trebuit să mă acuz niciodată de a fi prostituat simţământul moral al artei."[64] El ar fi putut să spună despre „marele ţel" al picturii ceea ce Keats a spus despre poezie:

trebuie să-ţi fie prieten
S-aline grijile, să-nalţe gîndul omului.

Alt termen pe care pictorul îl folosea cu plăcere era „clarobscurul Naturii", termen pe care l-a înzestrat cu nişte implicaţii speciale, referindu-se la „aparenţele mai abrupte şi mai trecătoare ... care se ivesc mereu în schimbările dinafara Naturii" precum şi influenţele lor asupra trăirilor sufleteşti.[65] Acuarela pe care a pictat-o mai tîrziu, intitulată *Stonehenge*, cu cerul ameninţător îmblînzit de un dublu curcubeu, ilustrează, la modul cel mai dramatic, această idee [48]. Dar, în acest „clarobscur", el a văzut şi forţa luminii de a armoniza lumea vizibilă, „lumina naturii, maica a tot ce este valoros în poezie, pictură sau orice altceva, la care sufletului i se cere să răspundă." [66] În acest sens apare cuvîntul „clarobscur", pe prima pagină a *Peisajului englezesc*, colecţie de copii după tablourile sale, reproduceri în mezzo-tinta, proces prin care lumina este creată din întuneric. „N-am văzut în viaţa mea ceva urît" a remarcat pictorul la un moment dat, „căci, fie forma lui, oricum ar fi, lumina, umbra, perspectiva îl vor face mereu frumos" [67]. Astfel se explică atenţia pe care o acorda cerului, „izvor al luminii în natură, care guvernează totul". În tablourile sale, cerul nu este niciînd „o pînză albă aruncată în spatele obiectelor", ci întotdeauna o parte integrantă a peisajului, „nota fundamentală, model al proporţiilor şi principiul generator de sentimente".[68]

Scanned with OKEN Scanner

Viziunea lui Constable asupra lumii este totală. Deşi îşi concentrează atenţia asupra unui anume loc şi „strop de timp", el sugerează întotdeauna apartenenţa acestei secţiuni la vastitatea continuă. În ciuda veneraţiei pe care o avea pentru Claude Lorrain, el a evitat plastica structură claudeană, cu culisele ei caligrafice aşezate, cu permanenta ei sugestie a Văii Tempe, izolată de restul lumii. Peisajele pe care le-a pictat implică aproape întotdeauna intervenţia omului, neavînd însă nici o structură suprapusă, generală. Sînt construite din părticele nenumărate, mici petice de pămînt, aşa cum au fost unite, în momentul Creaţiei, prin culoare, lumină şi aer. (Acest lucru ar putea reflecta o profund înrădăcinată atitudine atît faţă de religie cît şi faţă de societate.[69] Fiecare cîmpie, fiecare copac, fiecare fir de iarbă pare să fie, egale în dragostea divină şi cea a artistului. În vasta vedere a văii Dedham, pictată în anul 1828 [25], de pildă, el nu s-a mai servit de aşezarea în cadru lorraineană care apare în cazul unei schiţe făcute cu mulţi ani înainte (Fig. VII), înlocuind un copac avîntat din partea stîngă a pînzei cu trunchiul pieziş al unei salcii care iese din cadru, şi aşezînd, în spatele arborilor înalţi din dreapta, o fermă îndepărtată care constituie, ea însăşi, un „tablou" minuscul. Nu o dată apar sugestii ale unor alte începuturi compoziţionale: la marginea tablourilor apare întotdeauna cîte ceva demn de interes: o clădire, o figură gata să iasă din cadru, asemeni ţăranului care ară în peisajul cu grămada de gunoi [45]. Formaţiunile de nori pe care le zugrăveşte în întregime, în schiţele sale, sînt de obicei „tăiate", în varianta finală. Aceste procedee ar putea avea un efect stînjenitor şi neliniştitor, dacă nu ar fi contrabalansate prin armonia de culoare şi percepţie dintre pămînt şi cer, atît de des accentuată prin oglindiri în unde. Dar, pentru privitorii obişnuiţi cu peisajele alcătuite după o linie tradiţională, aceste tablouri dau impresia că alegerea subiectului a fost făcută la întîmplare.

Scanned with OKEN Scanner

Tributul contemporaneității față de „naturalismul“ lui Constable și chiar și declarația pictorului care se autointitula „pictor natural“ sînt într-un fel amăgitoare. Nici un alt pictor nu a reprezentat vreodată ținuturile rurale din Anglia cu o atît de mare fidelitate, scînteierile de rouă pe iarbă, licărirea soarelui pe frunzele zemoase, forma plină de noblețe a ulmilor ei înalți, încîlceala elaborată, labirintică, a unui gard viu. Totuși, el a găsit operele contemporanilor săi „cu totul lipsite de inimă“, pentru că nu aspirau la „nimic decît la imitația naturii ... de tipul cel mai rece și mai ordinar“ [70]. El nu includea acest tip de iluzionism simplist în sfera artei „Arta place pentru că *reamintește* și nu pentru că *înșală*“ [71], a remarcat el. Toate tablourile sale sînt memento-uri și aduceri aminte ale unor anume scene și ale emoțiilor lor pe care le-au trezit. Arta nu poate fi un substitut al naturii: tabloul trăiește independent de scena pe care o reprezintă. Deseori, pictorul scria referindu-se la propriile sale opere ca la niște obiecte oarecare, fără nici o trimitere la conținutul lor. „*Ecluza* arată minunat de argintie, mîngîiată de vînt, delicioasă — nu-i decît puritate și absența a tot ce e stătător.“ [72] Vorbind despre *Ferma din vale*, el remarca, în anul 1835: „Mi-am realizat tabloul într-o stare deosebit de frumoasă, păstrînd strălucirea fără împestrițări, lăsînd neschimbată lumina zilei pe care a dat-o Dumnezeu Atotputernicul și de care se bucură întreaga omenire, mai puțin iubitorii pînzelor vechi și murdare, ai tablourilor muribunde, cele de 1 000 guinee bucata, unsoare pentru osii, catran și mucuri de lumînare.“ [73] Această frază aproape că ar putea fi aplicată la orice tablou nonreprezentațional. Întrebat dacă un tablou din atelierul său a fost pictat pentru „o persoană anume“, pictorul a răspuns: „Da, domnule, a fost pictat *special pentru o persoană anume*, cea pentru care am pictat toată viața.“ [74] Foarte puțini artiști anteriori lui sau probabil că nici unul n-ar fi făcut o asemenea afirmație.

Scanned with OKEN Scanner

Peisajele lui Turner, din perioada de maturitate, sînt şi mai obsedant personale, la un mod foarte deosebit şi deseori ambiguu. Pictorul îşi face literalmente simţită prezenţa în centrul elementelor dezlănţuite ale *Furtunii de zăpadă — Vapor ieşind din rada portului*, despre care el însuşi spunea că „nu l-am făcut pentru ca ceilalţi să-l înţeleagă" [49]. Nu numai că a pictat tablouri mari şi schiţe în acuarelă doar pentru uzul său personal dar, cu timpul, Turner a devenit tot mai refractar la ideea înstrăinării tablourilor sale, refuzînd, pe cît posibil, să se despartă de cele pe care le-a expus şi încercînd să le răscumpere pe cele care le vînduse. Cu toate acestea, el se arată foarte puţin grijuliu cu ele, deîndată ce intra în posesia lor.[75] În cazul caracterului său discreţia timidă se îmbina cu exhibiţionismul: retragerea într-un univers privat, întunecat de pesimist, o lume de imagini puţin înţeleasă de contemporaneitate şi, în acelaşi timp, imboldul de a şoca, o ambiţie de a-i pune în umbră atît pe contemporani cît şi pe vechii maeştri, o neîndoielnică şi zglobie preferinţă de a picta în văzul tuturor, în zilele vernisajului de la Academia Regală.[76] În timp ce peisajele lui Constable par să oglindească neliniştea şi extatica rugăciune a omului singur, cele ale lui Turner seamănă, mai de grabă, cu rezultatul unei relaţii trupeşti cu mediul, deseori înrudită cu dragostea carnală şi uneori cu violul.[77]

O anumită parte a operei lui Turner este explicit (şi aproape toată implicit) legată de arta de a picta, tot aşa cum există atît de multe poeme care se ocupă cu arta de a face poezie, cu „bătălia cruntă cu cuvinte şi înţelesuri". Acest lucru nu este mai puţin evident în omagiile aduse lui Tiţian, Veronese, Claude Lorrain, Rembrandt, Cuyp şi Ruysdael (critică de artă mai curînd pictată, decît scrisă), în comparaţie cu operele sale cele atît de pretenţios intitulate: „Roma văzută de la Vatican, Raffaelle, întovărăşit de La Fornarina, pregătind tablourile menite să împodobească Loggia" sau „Puntea Suspinelor, Palatul ducal şi Casa vămilor"; Veneţia: Canaletti pic-

Scanned with OKEN Scanner

tînd".[78] Într-un fel, poezia sa reprezintă o simplă expresie a unei dorinţe de a diferenţia calităţile picturale de cele verbale, pentru a putea înţelege mai bine modurile în care aceste două arte pot să-şi atingă ţelul comun, cel al adevărului înălţător.[79]

Bineînţeles că Turner nu a încercat să producă „tablouri pure", lipsite de subiect sau de conţinut intelectual, cu toate că există unele asemănări superficiale între schiţele sale din perioada de maturitate tîrzie şi operele expresioniştilor abstracţi. De-a lungul carierei sale, el s-a folosit de o imagistică tradiţională pentru a sublinia un prim nivel de sens în tablourile sale. Un iepure de cîmp alergînd de-a curmezişul drumului simbolizează viteza, în alegorica sa prezentare a forţelor naturii intitulată *Ploaie, abur şi viteză*.[80] Un şarpe se iţeşte pîndind în tufişurile *Golfului Baiae*, o sugestie de un pesimism caracteristic a răului latent în scena enervant de frumoasă. La un nivel mai profund, ideile şi imaginile se contopesc. Prima sa grupare de peisaje istorice, concepute în anul 1802 sau 1803, are ca temă principală ceea ce John Gage numeşte „încleştarea şi metamorfoza elementelor", exprimînd şi fiind exprimate prin conflictul pictural dintre lumină şi umbră.[81] Pînza sa *Apollo şi Piton*, executată în glorioasa tradiţie a lui Claude Lorrain şi Poussin, este atît o alegorie barocă simbolizînd lupta dintre bine şi rău cît şi o pictură „despre" clarobscur (care, în cazul lui Turner, nu avea acelaşi sens cu cel pe care i-l acorda Constable.[82] Tabloul intitulat *Regulus* [50], pictat mai tîrziu, într-o manieră mai profund simţită şi mai complexă, ilustrează oribila legendă a tăierii pleoapelor lui Regulus de către cartaginezi şi expunerea acestuia la orbitoarele raze ale soarelui. El reprezintă o încercare de a-l depăşi pe Claude Lorrain, un comentariu asupra istoriei Cartaginei (pe care artistul o asocia cu Anglia acelor vremuri) şi, mai ales, o pictură despre lumină. „Soarele e Dumnezeu", declara artistul cu puţin înaintea morţii sale, însă un Dumnezeu gelos şi crud. El remarcase mai

Scanned with OKEN Scanner

înainte, într-unul din caietele sale, identificarea luminii cu Dumnezeu pe care a făcut-o Lomazzo, teoreticianul italian din secolul al XVI-lea. În opera lui Turner, strălucirea semnifică forţa dătătoare de viaţă, care poate însă şi distruge sau tortura, o metaforă a creaţiei organice şi artistice. Întunecimea însemna, la el, moarte şi liniște. Criticat pentru culoarea închisă a pînzelor întunecate care apar în memorialul dedicat lui David Wilkie *Pace — Înmormîntare pe mare*, el a replicat: „Măcar de-aş fi avut o culoare să le fac şi mai întunecate".

Artistul pare să fi fost tot timpul preocupat de procesul creaţiei, deci de cele patru elemente din care se mai credea, la vremea respectivă, că s-ar fi născut toate substanţele. Tablou după tablou înfăţişează apoi, fie liniştit, cu „oglindiri lichide care topesc totul", fie involburate de furtună sau plutind în aer sub formă de ceaţă sau de nor. Uneori, el a amestecat literalmente focul cu pămîntul, apa şi aerul, în *Incendiul Casei Lorzilor şi a Comunelor*, [51] sau opunîndu-l gheţurilor în *Baleniere (ulei fierbînd) prinse de sloiuri încercînd să se elibereze* [83]. Însă, de cele mai multe ori, focul apare sub chipul luminii solare, în tablouri idilice cum ar fi *Trecînd pîrîiaşul* [84] sau în teribila *Corabie a sclavilor*, în care apa se amestecă cu sîngele (arzătorul lichid), în timp ce peştii şi păsările se înfruptă din cadavrele sclavilor sacrificaţi [52]. La începutul carierei sale, Turner plănuise să picteze un subiect apocaliptic, „apa preschimbîndu-se în sînge", şi s-ar putea spune că întreaga sa operă se întinde între această idee şi cea care apare în una dintre ultimele sale realizări, *Îngerul care stă în soare* [53]. Ar putea fi semnificativ faptul că aripile nimicitorului înger seamănă atît de mult cu pînzele bărcii albe în peisajul ars de soare al cimitirului veneţian [54].

Pămîntul şi vegetaţia, materia de bază convenţională a peisajului, au o importanţă tot mai mică în opera lui Turner. La el, totul se transmută în lumină şi apă. Încă din anul 1816, Hazlitt se plîngea că tablourile acestui pictor sînt „niște

Scanned with OKEN Scanner

abstracţii prea evidente ale perspectivei aeriene şi nişte reprezentări nu atît ale unor obiecte din natură, ci mai curînd ale mediului în cadrul căruia sînt văzute ele."[85] Aceste afirmaţii sînt oarecum ambigue şi e greu de hotărît dacă Hazlitt a recunoscut sau nu faptul că Turner a identificat coloritul atmosferei care umple golul dintre artist şi subiect cu culorile pe care el le-a aplicat pe hîrtie sau pe pînză. Ceaţa, care transformă şi uneşte vizual obiectele disparate şi cerurile colorate în ape roşiatice şi gălbui de către radianţa pătrunzătoare a apusului sau a răsăritului de soare, reprezintă nişte paradigme naturale ale artei de a picta care nu este concepută nici ca o compoziţie a formelor solide, nici măcar ca o imitaţie a naturii, ci ca mod de mînuire a pigmenţilor translucizi şi opaci. Turner a căutat, mai degrabă, o recreere şi nu o reprezentare a efectelor de lumină sau, după propriile sale cuvinte, „să admire Natura prin forţa şi practicabilitatea Artei sale şi să judece Arta prin percepţiile oferite de Natură." [86] În anii de maturitate, acest punct de vedere şi-a lărgit aria, devenind, în acelaşi timp, mai vag, astfel încît, după cum remarcă Lawrence Gowing, „nici un tuşeu de culoare nu mai corespunde vreunui obiect specific: echivalenţa se mută între întreaga configuraţie şi subiectul total", iar transformarea la care s-a ajuns pare „o reîntoarcere la fluxul primar ce neagă identitatea separată a lucrurilor."[87]

Contemplarea enigmei luminii şi a culorii pare să-l fi împins pe Turner înspre un fel de filosofie neo-platonică a vieţii, tot atît de neortodoxă pe cît de nesistematică, derivată dintr-o experienţă coloristică şi nu dintr-o gîndire abstractă sau din cărţi. Este vorba de o viziune ştiinţifico-religioasă uimitor de înrudită cu cea pe care o dezvoltă Shelley. Turner nu pare să fi citit poezia lui Shelley pînă în anul 1838. Dar *Soarele Veneţiei apunînd în mare* captează într-un mod minunat atmosfera *Versurilor scrise în mijlocul colinelor Euganeene*, poem din care el şi-a extras versurile tipărite în Catalogul Academiei Regale, cînd acest tablou a fost expus, în anul 1843. *Peştera reginei*

Mab (1846) se înrudește direct cu *Regina Mab* a lui Shelley, iar versurile folosite ca „subtitlu" la *Lumina și culoarea (Teoria lui Goethe)* sînt adaptate după *Prometeu dezlănțuit.*[88] Shelley și Turner au vădit atitudini comune față de mitologie și știință, precum și față de unele simboluri cum ar fi șarpele, corabia, peștera, apa și lumina. Și chiar cînd nu există o legătură directă, tablourile lui Turner ne amintesc, iarăși și iarăși, versuri asemeni celor din *Demonul lumii:*

Dacă singurătatea ți-a dus pașii
Pe țărmul mării fără de hotar,
Și dac-ai zăbovit acolo
Pînă ce marele astru solar
Pare că se-odihnește pe linia de foc a zării
Văzut-ai dar plasa tivită cu-aur
Ce nemișcată atîrnă
Pe sfera care se scufundă:
Văzut-ai dar norii ca niște valuri
Închiși în strălucirea ce-arde ochiul
Îngrămădiți, ca niște stînci de tuș
Deasupra adîncimii arzătoare;
Și totuși vine clipa
Cînd soarele-n tării
Pîndește ca o stea deasupra țărmului
dinspre apus
Cînd norii zărilor clipesc în purpură pufoasă
Precum tărîm zeiesc încenturat de mare;
Îndurerîndu-ți spiritul vrăjit
Acolo-n mijlocul lucrurilor uimitoare
Își află templu Demonul puternic.

Dar, în timp ce Shelley tînjește să străbată „vălul pictat ... ce se numește viață", pentru a se topi în alba radianță a eternității, Turner era preocupat de vălul însuși.

Primul biograf al lui Turner i-a citat greșit cuvintele „nelămuritul este punctul meu forte" (o remarcă des repetată ca dovadă a încîntării romantice față de tot ceea ce este vag și a disprețului plin de ferocitate de care dădea dovadă artistul romantic în fața oricărei încercări cri-

tice). Ceea ce el a spus a fost, de fapt, „nelămuritul este punctul meu foarte slab", o simplă mărturisire a dilemei care îl confruntă pe artistul ce încearcă să fie el însuși cu viziunea sa asupra naturii, cu simțămintele sale și cu mediul. „Acest punct slab a fost deseori și pe bună dreptate subliniat de critici", scria prietenul său C. R. Leslie (care a fost și biograful lui Constable) și care a făcut următoarea remarcă:

Totuși, pictorii de duzină cad de obicei în extrema cealaltă, punînd într-un tablou mai mult decît poate ochiul să vadă dintr-un singur punct. Adevărul e că ei evită atmosfera și clarobscurul, cele mai subtile calități ale naturii care dau însă tot farmecul unui peisaj. Tocmai aceste calități, combinate cu rafinamentul culorii, îl fac pe Turner să se situeze deasupra tuturor pictorilor în viață, precum și a multor dintre vechii maeștri. El este pictorul luminii, al aerului și al spațiului ... [89]

Ultimele observații par să fie ecoul, într-un sens cu totul favorabil, al vestitei zemflemele care aprecia tablourile lui Turner drept „imagini ale nimicului și foarte fidele". Însă Leslie nu a văzut, probabil, cele mai pure și cele mai remarcabile dintre tablourile de atmosferă ale lui Turner: mările și cerurile în culori pîlpîitoare, încărcate cu o energie misterioasă, care se împotrivesc oricărei încercări descriptive și care nu pot fi comparate decît cu ultimele cuartete ale lui Beethoven [55].

Totuși, bineînțeles că nu prin aceste opere i-a influențat Turner pe ceilalți artiști. Epigonii și imitatorii lui s-au agățat de tablourile sale pline de succes comercial și de ilustrațiile la cărți. Thomas Cole, care l-a numit „unul dintre cei mai mari peisagiști care au trăit vreodată", a găsit, în anul 1830, că „actualele lui tablouri sînt cele mai stranii lucruri imaginabile", cu culori splendide, însă nimic mai mult decît „un simplu amuzament pentru ochi", care ar putea fi preschimbat într-o „distracție elegantă pentru fantezie" (lucru care, de altfel, Cole însuși a încercat să-l facă.[90])

Alți pictori americani, Thomas Moran și James Hamilton, s-au servit și mai mult de niște gravuri foarte populare făcute după tablourile lui Turner. John Martin a făcut tot ce e diavolește posibil pentru a-l concura pe Turner cu niște scene de teroare sublimă, servindu-se de niște structuri compoziționale similare pe care le-a încărcat apoi cu figuri minuscule. Peisajele venețiene ale lui Turner nu au fost atît copiate cît reorchestrate de Felix Ziem, însă fără acele note de melancolie pesimistă care le dau o melodicitate obsedantă, de bocet. Peisajele lui marine de început par să-l fi influențat pe Théodore Gudin, ajutîndu-l să zugrăvească furtuni într-o atîtare melodramatică plină de bravură, însă fără sensul tragic care se degajă din pînzele lui Turner [56]. Dacă Turner a fost greu înțeles, el a fost, aproape prea ușor de imitat, însă numai la un nivel superficial.

Influența lui Constable, evidentă mai ales în Franța și aproape deloc în Anglia, s-a făcut simțită într-un alt mod. Subiectele lui nu i-au impresionat, prea mult, pe pictorii francezi care s-au lăsat vrăjiți, în primul rînd, de tehnica sa și de faptul că a înălțat cel mai simplu tip de peisaj la un nivel de o importanță neatinsă pînă atunci. Criticii timpului exagerează, probabil, arătînd că tinerii pictori au fost *boulversés (tulburați)* văzînd *Carul cu fîn*, în Salonul din 1824. [91] Pentru cei care căutau o scăpare din așa-zisul *„paysage de nature de convention"* (*„peisaj de natură de convenție"*) cel atît de academic, porțile fuseseră deja deschise. Constable n-a făcut altceva decît să le deschidă și mai larg. Cel puțin unul dintre ei și anume Paul Huet începuse, încă din 1822, să picteze peisaje într-o manieră remarcabil de directă. Totuși, fără să fi văzut opera lui Constable, cu greu ar fi putut picta uriașa și impresionanta *Casă a pădurarului în Codrii Compiègne* [57] în modul în care a pictat-o el.

Huet a descris peisajul drept *„un genre toute personnel"* (*„un gen cu totul personal"*). Un peisaj care „nu e vopsit cu culorile omului nu-i decît o cîrpăceală" scria Fromentin [92]. Însă dorința de a

Scanned with OKEN Scanner

transmite emoţii şi credinţe personale se amesteca cu o precumpănitoare pretenţie atît la veridicitatea aparenţei cît şi la cea a sentimentului. C. G. Carus spunea că sentimentele interioare ale artistului pot fi cel mai bine reprezentate printr-o fidelă redare pe pînză a unei stări de spirit corespunzătoare din natură.[13] Corot, ale cărui motto-uri erau „*conscience et confiance*“ şi „*la nature avant tout*“ (*„conştiinţă şi încredere“* şi *„natura înainte de orice“*), a scris că, încercînd să imite conştiincios ceea ce vedea, el nu pierdea din vedere nici măcar o clipă emoţiile care îl dominau: *„le réel est une partie de l'art; le sentiment complète*[94] *(realul este parte din artă; sentimentul completează)*. Astfel de idei au schimbat cu desăvîrşire noţiunile acceptate de „adevăr faţă de natură“ şi de „studiu după natură“, despre care teoreticienii pălăvrăgiseră timp de secole.

Peisagistul lucrînd *sur le motif (la motiv)* a devenit o figură familiară în arta de la începutul secolului al XIX-lea. Astfel s-au desenat între ei nazarenenii, astfel şi-a pictat J. C. Erhard tovarăşii de călătorie în căutare de schiţe, în Salzkammergut [58], şi astfel se înfăţişează J. A. Klein într-o gravură [59]. Prezenţa turlei de biserică în fiecare dintre aceste opere (şi în multe altele asemănătoare) sugerează totuşi faptul că a face schiţe după natură era ceva mai mult decît un simplu exerciţiu tehnic. Uneori, aceeaşi practică şi aceeaşi atitudine faţă de divinitatea din natură erau proiectate în trecut. Într-un pasaj straniu şi vizionar, citat de Hazlitt, James Northcote îl descrie pe Claude Lorrain în Campagna:

Conducea un măgăruş amărît încărcat cu toate instrumentele trebuincioase unui pictor în munca sa. După ce făcu cîţiva paşi, se opri nemişcat şi, cu un aer extaziat, păru că admiră răsăritul soarelui; apoi căzu în genunchi, ridicîndu-şi ochii spre cer, îşi făcu cruce şi începu să caute din ochi, nerăbdător, locul cel mai prielnic studiului său de pictor.[95]

Scanned with OKEN Scanner

Cît de departe sîntem de punctul de vedere neoclasic care ni-l prezintă pe Claude Lorrain drept ghidul spre Principiul General al logicii, ce se ascunde sub fața obișnuită a naturii! Se subliniază diferența dintre atitudinea romantică față de peisaj și cele precedente. Totuși, romanticii nu au fost partizanii „plein-airismului": par să fi avut nevoie de singurătatea atelierului propriu, pentru a transforma viziunile exterioare într-o operă de artă (care va fi văzută întotdeauna pe peretele unui interior) și, probabil, și pentru a-și reaminti în liniște emoțiile lor [96]. Ei au transformat vechile idei despre studiul asupra naturii, însă au făcut uneori acest lucru într-un mod atît de subtil încît niște diferențe fundamentale în atitudine sînt mascate de niște asemănări superficiale. Studii de nori au fost pictate, de pildă, cu intermitențe, încă de la sfîrșitul veacului al XVII-lea (dacă nu mai devreme), însă ele au primit, dintr-o dată, o nouă importanță, la începutul secolului al XIX-lea. Dacă aceste preocupări de „a fixa cerul", după cum le numea Constable, au fost de ordin tehnic, științific sau transcendental, acest lucru e greu de aflat. Totuși, nu există nici o îndoială cu privire la fascinația exercitată de către culorile veșnic curgătoare și fluctuațiile intangibile ale formelor de nori asupra unor artiști cu totul deosebiți între ei, cum au fost Constable, Turner și John Linnell în Anglia, J. C. C. Dahl în Norvegia, Johann Fischbach în Austria, C. G. Carus și Carl Blechen în Germania, F. M. Granet și L. Riesener în Franța, pentru a menționa doar cîțiva dintre cei care au executat studii de nori. În 1840, Adalbert Stifter, cel mai mare scriitor austriac al acelor timpuri și un pictor amator mai mult decît desăvîrșit, și-a înfățișat eroul uneia dintre nuvele privind pierdut, de la fereastră, culorile calde ale norilor și resimțind, dintr-o dată, dorința de a „fura" și de a păstra unul dintre ei, dedicîndu-și astfel restul vieții studiilor de atmosferă *(Luftstudien)* [60]. Pentru pictorul american Jasper F. Cropsey, cerurile proslăvesc literalmente „gloria Domnului". El a descris norii

Scanned with OKEN Scanner

cumulus pe care, copil fiind, i-a populat cu îngeri şi la care s-a întors în plină maturitate pentru a-şi alina grijile vieţii: „Grandioase mase de forme de vis, plutind împreună şi care seamănă uneori cu nişte palate vrăjite, ridicîndu-se tot mai sus, pentru a se prăvăli apoi în văile adînci pentru a se ridica iarăşi cu culmi asemeni unor munţi înzăpeziţi, cu umbre şi lumini dansînd printre creneluri, asemeni unei lumi aparte a duhurilor." Norii au constituit o paradigmă naturală (sau supranaturală) pentru tablouri sau mai bine zis pentru arta de a picta, la modul abstract. În 1852, Henry David Thoreau descrie, în jurnalul său, cum obişnuia să meargă, în fiecare după amiază, pentru a privi apusul soarelui, „pentru a vedea ce alte tablouri vor fi pictate acolo, ce nouă panoramă mi se arată, ce noi vederi veşnic schimbătoare ... În fiecare zi, îmi este pictat şi înrămat un nou tablou, îmi este înfăţişat, acolo sus, pentru o jumătate de oră, în lumina pe care o alege Marele Artist, apoi retras fiind, cortina cade".[97]

Un alt motiv caracteristic secolului al XIX-lea este peisajul văzut de pe fereastră. Astfel de tablouri, cum ar fi privelişte a închisă a grădinilor Luxemburg, tablou aparţinînd lui J. L. David sau casele mărginaşe ale Berlinului, văzute de la fereastra unei mansarde, de Blechen [61], se datorează împrejurărilor deosebite în care a creat artistul, devenind astfel posesiv individuale: nişte efecte personale ale minţii şi ale ochiului. Punînd la dispoziţia artistului un cadru „accidental", deschiderea artificială în zid l-a ajutat astfel să elimine structura de o naturaleţe prea meşteşugită a peisajului tradiţional, pentru a picta un segment din continuum-ul natural, dintr-un punct de vedere care îi aparţine cu adevărat şi întru totul. Multe dintre peisajele acelei perioade par a fi pictate de la fereastră, chiar dacă nu sînt. *Pădurile Greta* ale lui Cotman reprezintă un astfel de caz, de parcă păsările albe ce plutesc peste copacii de o consistenţă culoare şi formă delicat arpegiate ar fi fost privite dintr-un turn înalt [62]

Scanned with OKEN Scanner

Aici, compoziția echilibrată între lumină și umbră, astfel încadrată, încît pădurile par să se întindă la nesfîrșit, spre dreapta și spre stînga, sugerează că această priveliște este o singură frază melodioasă în armonia cosmosului.

Cînd priveliștea din fereastră e parte integrantă din tabloul camerei, care include uneori și o figură privind gînditoare afară sau chiar ustensilele pictorului zugrăvite cu minuție [63]. Simbolismul e și mai evident [98]. Sînt implicate contraste între lumea exterioară și cea interioară, între realitatea imaginară și cea empirică, sau între natură și artă (între ceea ce ochiul percepe și ceea ce crează pe jumătate, dacă ar fi să folosim o terminologie Wordsworthiană). De multe ori, aceste ferestre de pe pînză se deschid nu înspre splendorile naturii, ci spre străzi ale orașului, spre grădini împrejmuite, artistul intenționînd probabil o simplă înregistrare factică. Totuși, grădina înflorită, în special grădina căsuțelor de la oraș sau de la periferie, reprezintă o imagine recurentă în arta și literatura romantică. Ea are poezia unei amintiri a regatului naturii — sau al Domnului — păstrată și îngrijită cu multă dragoste în mijlocul orașului uman. În micul tablou al lui Erasmus von Engert, care înfățișează o grădină vieneză cu viță de vie, pergola, nalbă și floarea-soarelui, o femeie croșetează șezînd și citind o carte care e, cu siguranță, *Biblia* [64].

Aceste mici fragmente ale naturii, menite unei liniștite contemplări, păstrate cu sfințenie aproape ca niște moaște, emoționau altfel decît priveliștile cu parcuri, ingenios de lipsite de ordine, privite printr-o impetuoasă perspectivă lorraineană și care exprimau aceeași atitudine față de peisaj ca cea a idealizanților pictori neo-clasici [99]. Comentariile reprobative, care s-au încărcat cu nuanțe satirice încă din zilele de glorie ale secolului al XVIII-lea, au devenit treptat tot mai serioase. Pentru Wordsworth, cultul pitorescului cu care aceste imagini erau atît de strîns asociate a reprezentat „o puternică infecție a acestei

Scanned with OKEN Scanner

epoci". El i-a descris pe discipolii lor, cei plini de o îngîmfare blasfematoare,

chiar şi-n plăcere încîntaţi
Fără de merit, neplăcîndu-le asta şi cealaltă
Plăcîndu-le, prin legi maimuţăreşti trecute
Asupra lucrurilor dincolo de artă ...[100]

„Parcul unui gentleman mă scîrbeşte", scria Constable în 1822. „Nu e frumuseţe, pentru că nu e natură" [101]. Cam tot în această perioadă, Hegel, căruia îi era familiară această *englische Gärten* din Germania, îşi bătea joc de cărările întortochiate, de tufişurile dezordonate, de podurile peste apele stătute, de capelele gotice, templele clasice şi căsuţele chinezeşti, de ermitaje, de toate aceste artificii care nu puteau satisface nici dragostea de natură, nici dragostea de artă. El prefera grădina obişnuită, fără pretenţii de peisaj natural, dar care permitea fiinţelor umane să fie elementele principale într-un cadru extern al frumuseţilor naturale. Nu mult după acestea, sălbăticia naturală urma să fie păstrată aşa cum este ea, neatinsă de om (în Statele Unite, în 1832, s-a înfiinţat rezervaţia naturală de la Arkansas Hot Springs, în 1864 s-au dat în grija statului California zece mile pătrate din valea Yosemite, „pentru folosinţă publică, loc de odihnă şi de recreere", iar în anul 1872, mai mult de două milioane de acri din statul Wyoming au fost transformate în Parcul Naţional Yellowstone, „rezervat şi exclus aşezărilor omeneşti, ocupării sau vînzării lui", pentru a fi păstrat în aceeaşi primitivă „condiţie naturală") [102]. Pînă atunci nu se făcuse nimic asemănător şi marile parcuri americane au rămas mult timp un fenomen unic şi minunat.

În Europa, parcurile au continuat să se extindă, într-o dezordine studiată, chiar şi în secolul al XIX-lea [103], asemeni peisajelor care au continuat să fie pictate conform formulelor consacrate de tip italian şi flamand. Se pare că Georges Michel a fost cel care a început să-i

Scanned with OKEN Scanner

imite pe pictorii olandezi (cei atît de iubiți de către colecționarii din *ancien Régime (vechiul regim)* încă din anii 1780, continuînd să lucreze în această manieră pînă prin anii 1830, producînd deseori opere cu totul merituoase [104]. În cazul marelui public, cultul pitorescului și al sublimului a devenit tot mai popular. Peisaje cu ruine de castele și căsuțe, cu piscuri alpine și cu cataracte atîrnau ciorchine pe pereții expozițiilor din Europa și din Statele Unite. Ele erau reproduse cu miile prin noul procedeu al gravurii în oțel; au fost aplicate pe vesela ieftină de porțelan. În marea lor majoritate, aceste scene semănau cu cele pe care le-au pictat Caspar Wolf și ceilalți în secolul al XVIII-lea, deși uneori comportau niște simboluri suplimentare de tipul celor adoptate de Caspar David Friedrich. *Pribeagul* romantic reprezintă o figură recurentă. El apare, de pildă, în prim-planul privelиștii Mont Blanc-ului sub clar de lună, tablou cu totul ieșit din comun, în care pictorul L. F. Schnorr von Carolsfeld înregistrează momentul răsăritului de lună, cînd zăpada crestelor e încă aproape țipător colorată de razele apusului de soare [65]. Peisaje simbolice au apărut chiar și pe farfuriile de porțelan, de tipul celor pictate la Berlin, cu un munte, un cătun și o bisericuță, o troiță, un podeț peste pîrîu și doi călători [66].

Vederi de peisaje convențional de „romantice", și, mai ales, cu privelиști binecunoscute, care aveau o mare cerere pe piață, i-au pus pe artiștii romantici față în față cu o serie de dificultăți. În tratatul său tradiționalist despre peisaj, care a apărut în 1816, J.-B. Deperthes, și-a permis să susțină că numărul infinit de schițe executate *sur place (pe loc)*, avînd un subiect unic (Templul Sibilelor din Tivoli), relevă, prin varietatea lor, modul în care personalitatea fizică și morală a individului poate influența alegerea punctului de vedere [105]. Dar, de fapt, Turner a fost unul dintre puținii artiști capabili să reprezinte o prospețime chiar și acolo unde nu exista decît o banalitate foarte uzată. Alții, care cre-

Scanned with OKEN Scanner

deau, împreună cu romanticii, că peisajul trebuie să fie produsul unei reacţii personale faţă de natură, încercau să evite scenele care fuseseră prea des descrise sau pictate.

„Trebuia să spun o poveste care a mai fost spusă, însă într-un mod atît de minunat, încît să tremur", scria James Ward, în 1814, referindu-se la opera sa *Lacul şi turnul Tabley*, un subiect pe care l-a pictat şi Turner şi mulţi alţii. „Singura cale care mai rămîne" este, continua el, „să se producă ceva nou într-o mai mare consideraţie faţă de adevăr. Efectul echivalează cu ceea ce am văzut la faţa locului. O zi înnourată, ceea ce poporul numeşte, de obicei, „o zi năbuşitoare" şi mohorîtă, iar aerul e încărcat sau se încarcă cu un fluid electric, iar furtuna cu trăznete stă să se dezlănţuie" ...[106] El terminase de curînd capodopera sa intitulată *Cheile Gordale*, se spune că ea a luat naştere ca răspuns la afirmaţia unui cunoscător care susţinea că acest subiect nu poate fi în veci redat pe pînză [67]. Nemulţumindu-se să înregistreze priveliştea în mod topografic, cu îndemînarea sa de virtuos al penelului, el a ridicat fenomenul la o nouă scară, adoptînd punctul de vedere al unei gîze. Această pînză de mari proporţii, cu focarul ei de o întunecime misterioasă, cu formele ei zdrobitoare şi cu norii ameninţători, încărcaţi cu trăsnete, reprezintă într-adevăr o preamărire apocaliptică a sublimului în natură, expresie a extaticei credinţe religioase care urma să-l împingă pe Ward înspre comunitatea pastorului Edward Irving.

Dorinţa de a realiza o apropiere directă de „divinitatea din natură", prin intermediul peisajului, a fost elocvent exprimată de Thomas Cole. Vizitînd munţii Catskill, în anul 1835, el a notat în jurnalul său:

Înaintea noastră se întindeau virginele unde nestrăbătute de barca vreunui desenator, învăluite în păduri verzi, ale căror venerabile forme n-au figurat niciînd în vreun anuar, vegheate de semeţele piscuri ce n-au fost niciînd contemplate de Claude

sau de Salvator, şi nici aşezate-n pînză de către-un oarecare pictor-vopsitor al zilelor trecute. Pictorul privelişţii din Lumea Nouă are, cu adevărat, un privilegiu suprem. Natura întreagă de aici e nouă pentru artă. Nu există vreun Tivoli, Terni, Mont Blanc, Plinlimmons mîzgălit sau ros de creioanele pe care sute de indivizi le-au mînuit zi de zi. Există, în schimb, nişte păduri virgine, nişte lacuri şi nişte cascade neatinse ce bucură ochii artistului ca o sărbătoare, umplîndu-i mapa cu schiţe ale frumuseţii şi ale măreţiei lor, binecuvîntîndu-i sufletul cu prospeţimea creaţiei, pentru creionul său favorizat de soartă. [107]

Dar aceste pasaje revelatoare au nişte implicaţii de care probabil că nici Cole însuşi nu şi-a dat seama. El profitase de aceste „privilegii" cu zece ani mai devreme, la începutul carierei sale (căci s-a născut în anul 1801 în Lancashire, emigrînd în America în 1819), şi lugubrul său *Lac cu copaci morţi*, pictat în 1825, [68] reprezintă o imagine fără precedent a creşterii şi descompunerii într-o pădure virgină. Pe atunci, el avea o experienţă redusă în pictură: studiul aprofundat al vechilor maeştri i-a adus o anume fluenţă în stil dar, pe de altă parte, prinzîndu-l în capcana modelelor i-a uniformizat opera viitoare. El a făcut aluzie la ciclurile didactice ale *Cursului Imperiului* şi *Călătoriei vieţii*, cărora le-a acordat o atît de mare importanţă, şi nu la opera lui mai originală, printre care se numără şi *Peisaj cu copaci morţi*, cînd a scris: „De mi-ar fi surîs norocul mai mult ... aş fi urmat, în operele mele, principiile frumuseţii şi ale sublimului pe care le-am lăsat deoparte, deoarece rezultatele nu sînt vandabile." [108] Dispreţul pentru gustul vulgului este caracteristic romanticilor. De conflictul intern dintre dorinţă şi neputinţă de a evita ideile vizuale preconcepute, precum şi de insuficienţa limbilor moarte de a exprima o nouă viziune asupra Creaţiei, Cole pare să-şi fi dat seama într-o măsură mai mică decît contemporanii lui din Europa.

Alţi pictori americani au căutat să găsească, în Lumea Nouă, echivalenţe ale faimoaselor „pri-

Scanned with OKEN Scanner

veliști pitorești" din Europa (Niagara a fost pictată și răspictată cel mai des) încercînd de prea multe ori, să le introducă cu forța într-un venerabil schematism european. Expansiunea spre vestul sălbatic a dat la iveală o nouă serie de subiecte, exploatate cu bune rezultate de Albert Bierstadt, Thomas Moran și Thomas Hill. Partea de sud a continentului i-a tentat și ea pe artiști, în special pe Frederic Church, care a făcut apel la o paletă luxuriantă adecvată și la un retorism în stil mare pentru a fixa pe pînză *Inima Anzilor*, în 1859, și *Anotimp ploios la tropice*, în 1866. [109] Dar, cu toate că tablourile lui Church au uneori un sens încărcat cu profunde semnificații personale, puține dintre peisajele americane cu munți și cu păduri adînci și întunecate s-au îndepărtat de formulele de zugrăvire a sublimului stabilite în secolul al XVIII-lea și repetate la nesfîrșit, aici ca și în Europa, pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea. La astfel de tablouri se referă Asher B. Durand, pictorul de frunte și teoreticianul școlii de pe Hudson, cînd se plîngea că „artiștii fac lungi călătorii în căutarea pitorescului, pentru a cîștiga atenție și aplauze, în timp ce pe marginea drumeagurilor obișnuite" ar fi putut găsi subiecte mai frumoase „decît orice expunere zadarnică a trăsăturilor grandioase și izbitoare ale naturii". Cuvintele lui ni-l amintesc pe Constable; tot așa și studiile sale de o sensibilitate minuțioasă, înfățișînd pietre și plante pe care Durand le-a pictat în anii 1850. In una dintre *Scrisorile sale despre peisaj* (1855), el a citat cuvintele lui Wordsworth din *Mănăstirea Tintern*: „Tot ce privim e-o binecuvîntare." Un aer de meditație calmă, tipic wordsworthiană, plutește peste cea mai cunoscută operă a sa: *Spirite înrudite* (1849), în care apare Thomas Cole alături de poetul William Cullen Bryant, în deplină comuniune cu natura, pe baza unei prăpăstii din munții Catskill. [110] Dar aici, la fel ca și în alte multe tablouri pictate de Școala Hudson, pentru a fi expuse există o dihotomie

neliniştită între subiect şi modul convenţional în care acesta a fost tratat.

În eseul său despre Natură (1836), Ralph Waldo Emerson scria: „Stînd pe pămîntul gol, cu capul scăldat în aerul înmiresmat, şi înălţat spre spaţiul infinit, josnicul meu egoism se risipeşte. Devin o singură pupilă transparentă. Nu sînt nimica; văd totul; curenţii Fiinţei universale circulă prin mine. Sînt parte integrantă din Atotputernic." Fragmentul trimite mai curînd la tablourile lui Caspar David Friedrich decît la orice peisaje americane, cu excepţia, probabil, a cîtorva peisaje de coastă, de un calm supranatural, aparţinînd lui Fitz Hugh Lane, care a început în mod semnificativ ca pictor naiv şi a vădit o imunitate inocentă la influenţele picturii peisagiste de tradiţie franco-italiană. În cazul unor simple scene exterioare, americanii au evitat însă clişeele, cu mai multă uşurinţă decît în cazul peisajelor de factură pură. Exemplul cel mai potrivit îl constituie *Negustătorii de blănuri coborînd pe Missouri*, tablou pictat de Caleb Bingham în 1845, o evocare extraordinar de eterică a unui calm aureolat şi ceţos, cu doi bărbaţi şi o pisică neagră într-o barcă reflectată de apa liniştită în distorsiuni subtile. Un alt exemplu ar fi *După ţipari la Setauket cu ostia*, din acelaşi an, pînză pe care autorul ei, William Sidney Mount, a intitulat-o, la început, „o amintire a zilelor din trecut", o suprapunere a unei viziuni adulte peste amintirile strălucitoare ale copilăriei, cînd un negru bătrîn l-a învăţat cum să străpungă peştele cu ostia, adică un fel de „strop de timp", pentru a folosi terminologia lui Wordsworth. [111]

Pictînd scenele cele mai simple, transformînd „nimicul în ceva", după cum spunea Constable, peisagiştii de la începutul secolului al XIX-lea şi mai ales cei din Franţa s-au rupt în mod decisiv de tradiţie. Astfel puteau răspunde cerinţei romantice de a exprima prin peisaje reacţia intimă şi personală a pictorului faţă de natură, într-un mod mai direct şi mai revelator decît scenele încetoşate de tot felul de asociaţii istorice sau

Scanned with OKEN Scanner

literare, fie ele clasice sau așa-zise „romantice". Théodore Rousseau s-a specializat în peisaje de acest tip: „țara nimănui" dintre păduri și șesuri, cu unul sau doi copaci ițindu-se din lăstăriș, cu cîmpii mlăștinoase, cu iazuri bălțind, cu cîteva figuri umane și încă și mai puține locuințe. Nu ni se sugerează nicăieri niște dureroase bucurii sau vreun extaz amețitor, în aceste opere nemișcate, austere și deseori elegiace. La prima vedere, ele pot părea destul de seci, făcîndu-l pe privitor să se întrebe de ce au provocat la început asemenea reacții extreme, de la entuziasmul lui Delacroix și al lui George Sand, pînă la ostilitatea juriului care le-a interzis intrarea în Salon [112]. *Coborîrea vacilor în Jura*, o pînză de opt picioare (doi metri și jumătate) este azi atît de alterată de un bitum întunecat, încît compoziția ei poate fi reconstruită numai cu ajutorul unei schițe preliminare, care pare destul de insipidă. Dar cînd un alt pictor peisagist, Jules Dupré a văzut-o, în 1836 (expusă în atelierul lui Ary Scheffer, pentru că fusese respinsă de Salon), el s-a declarat „transportat de admirație", căci „niciodată n-a văzut ceva asemănător printre operele contemporanilor săi; pare la fel de neașteptată și de prodigioasă ca și teribila *Plută a „Meduzei"* a lui Géricault [113]. După cum remarcă și Fromentin, Rousseau a fost „un artist complex, vorbit de rău și ridicat în slăvi din plin, însă foarte greu de definit în niște termeni moderați" [114].

În ceea ce privește subiectul și tehnica folosită (curios de asemănătoare cu marile schițe ale lui Constable, pe care Rousseau nu are cum să le fi văzut), puține tablouri pot fi mai îndepărtate de ideile acceptate de „clasic" sau „romantic", decît *Coborîrea vacilor în Jura* a lui Rousseau, priveliștea impresionantă a unei alei de castani întunecată și jilavă (Luvru) sau chiar și tablourile lui mai însorite și mai plăcute ochiului de la prima vedere, cum ar fi peisajele din Auvergne

 [69]. Aceste tablouri sînt, în general. privite drept

niște transcrieri directe după natură, fiind etichetate drept „realiste". Dar nu în acest fel le-a văzut pictorul și contemporanii lui. Rousseau a fost la fel de preocupat, ca și Runge, de ideea peisajului ca echivalent modern al tabloului istoric precum și de profundele lui semnificații. „Foșnetul copacilor și mlădițele tufișurilor constituie pentru mine, marile subiecte ce nu se vor schimba niciodată: de pot să le vorbesc graiul, voi fi vorbit graiul veșniciei", a remarcat el [115]. Și această afirmație, prin care compoziția înseamnă pentru el „ceea ce, din străfundurile noastre, intră cît se poate de adînc în realitatea exterioară a lucrurilor", ne amintește de Friedrich [116]. Însă Rousseau s-a descotorosit, în opera sa, de toate acele simboluri pe care germanii le folosiseră să exprime concepțiile și care, prin repetiție, au ajuns să fie reduse la niște clișee golite de sens. El s-a rupt de tradiție mai mult decît Constable, în ceea ce privește subiectul considerat potrivit pentru un pictor. Dintre artiștii care au transformat ideea de peisaj în prima jumătate a veacului al XIX-lea, el a fost ultimul care și-a făcut apariția pe scenă dar, probabil, cel care și-a dovedit cel mai mult austeritatea lipsită de compromisuri în devotamentul său față de „sentimentul moral al artei".

Prin anul morții sale, 1868, o nouă generație începuse să-și facă simțită prezența, dînd noi interpretări teoriei și practicii romantice. Dar, în anul următor, Philippe Burty cita un pasaj dintr-o povestire de E. T. A. Hoffmann, scrisă în 1816, pentru a rezuma atitudinea lui Paul Huet față de artă. Aceste cuvinte se pot aplica la fel de bine și la Rousseau, căci ele sînt adresate unui pictor ambițios:

Captarea naturii în expresia ei cea mai profundă, în sensul ei cel mai ascuns, în acel gînd care înalță orice ființă către o viață tot mai sublimă, aceasta este misiunea sfîntă a tuturor artelor. Poate oare atinge acest scop o copie simplă și exactă după natură? Ea va fi la fel de nenorocită, stîngace și

forțată, ca o inscripție copiată de un scrib într-o limbă pe care acesta n-o înțelege, dar care imită laborios caracterele ininteligibile lui. Unele peisaje nu sînt decît niște copii corecte ale unui original scris într-o limbă străină. Pictorul inițiat în secretele divine ale artei aude glasul naturii amintindu-i de misterele fără de sfîrșit, ale copacilor, plantelor, florilor, apelor și munților. Darul de a-și transpune emoțiile într-o operă de artă se pogoară asupra lui precum spiritul lui Dumnezeu. [117]

Aceste idei, devenite curente doar pe la începutul veacului al XIX-lea și care îi unesc pe artiști la fel de deosebiți unul de altul cum au fost Runge, Friedrich, Turner, Constable, Cotman, Huet și Rousseau, îi disting pe aceștia nu numai de pictorii neoclasici sau realiști, ci și de neputincioșii lor epigoni și de nenumărații furnizori de peisaje mult mai convențional „romantice".

Scanned with OKEN Scanner

3

MUZICA ÎMPIETRITĂ

„Muzica cea mai sublimă trebuie să devină o formă a clarității, impresionîndu-ne prin forța senină a antichității", scria Schiller în scrisorile sale despre educația estetică a omului:

Artele plastice, cînd ajung la perfecțiune, trebuie să se preschimbe în muzică, emoționînd prin caracterul nemijlocit al prezenței lor senzoriale. Poezia, în deplinătatea ei, trebuie să ne capteze la fel de puternic ca și muzica, dar, în același timp, să ne înconjoare, asemeni artelor plastice, cu limpezimea lor senină. Acest lucru reprezintă adevărata trăsătură distinctivă a stilului perfect în fiecare operă de artă: să fie capabilă să depășească limitele specifice ale artei respective, fără însă a distruge calitățile-i specifice și, printr-o largă folosință a specificității individuale, să fie capabilă să-i confere un caracter și mai general [1].

El sugera că fiecare artă trebuie să preia unele dintre calitățile celorlalte. Este posibil ca această concepție să fi influențat teoria lui Novalis conform căreia muzica, artele plastice și poezia sînt unul și același lucru prin natura lor esențială, și că în final, experiența artistică este sinestetică: un *Gesamtkunstwerk* wagnerian sau „o formă artistică totală", în care puterea expresivă a tuturor artelor să fuzioneze și să se combine. Prin natura lui esențialmente relativă și nu abso-

Scanned with OKEN Scanner

lută, acesta este unul dintre cele mai importante și mai profund romantice concepte ale perioadei. S-a intuit faptul că adevăratul artist nu e niciodată numai poet sau numai pictor sau muzician, ci toate acestea la un loc: adevărata artă nu e nicicînd pură, muzica existînd latent în poezie, poezia în pictură, fiecare artă fiind resimțită și exprimată prin alta. „Pictura, artele plastice, nu sînt deci altceva decît muzică figurativă", scria Novalis. „Pictura, artele plastice — muzica obiectivă. Muzica — pictură sau muzică subiectivă." [2] Ideea a devenit curentă în dictonul conform căruia „arhitectura este muzică împietrită", dicton născut în Germania și care a cunoscut o largă răspîndire în Europa mulțumită Doamnei de Staël [3]. Remarca lui Walter Pater, mai tîrzie și mai bine cunoscută cititorilor de limbă engleză, provine tot de aici, susținînd că fiecare artă aspiră la condiția muzicii [4]. Astăzi, aceste idei par demodate atît pentru muzicologi cît și pentru istoricii de artă, însă ele sînt de mare importanță în înțelegerea curentului romantic.

Neîndoielnic, muzica a fost asociată artelor plastice încă din vremuri imemoriale. Leonardo da Vinci, Palladio și mulți alții căzuseră sub fascinația teoriilor pitagoreice cu privire la armonia muzicală și la posibilitatea de a construi o clădire urmînd o scară a proporțiilor bazată pe lungimea acordurilor care ar putea repeta, cum ar veni, armonia celestă a sferelor [5]. Însă complexele lor teorii muzicalo-matematice au atras tot mai puțină atenție după secolul al XVI-lea. În epoca Iluminismului, relația dintre muzică și artele plastice a fost abordată dintr-o altă direcție. Asociind culorile spectrului solar cu notele unei octave, Newton a dat ideea unor orgi sau „clavecine oculare" care au fost într-adevăr construite, suscitînd un foarte mare interes [6]. Reminescențe ale conceptului renascentist de armonie celestă (în special în sensul metaforic folosit de Shakespeare) au dăinuit în literatură asemeni unei „muzici triste, liniștite ale omenirii", după cum spunea Wordsworth. A rămas de asemenea viu

Scanned with OKEN Scanner

și interesul în găsirea unei corespondențe exacte între culori și note muzicale. P. O. Runge a închinat acestui subiect o anexă în lucrarea sa, *Die Farbenkugel (Sfera culorilor)* (1810), iar, în America, Thomas Cole a cochetat cu ideea de a construi un pianoforte cromatic pînă tîrziu, prin anul 1834 [7]. Însă strînsa afinitate dintre muzică și pictură, postulată de Schiller și Novalis, are un caracter cu totul diferit, anticipînd noțiunile romantice de sinestezie așa cum le-a atins Baudelaire, într-un mod atît de subtil și de sugestiv, comentînd opera lui Delacroix: „Aceste minunate *acorduri* de culoare ne sugerează deseori ideea de melodie și de armonie, și impresia cu care rămînem, văzîndu-i tablourile, este deseori asemănătoare cu una muzicală: „Washington Allston a asociat și el, culoarea și sunetul, în acest sens sofisticat în scrierile lui despre Tintoretto și Paolo Veronese: „Ei s-au adresat nu numai simțurilor, așa cum s-a crezut în general, ci mai curînd, prin intermediul lor, acelei regiuni (dacă pot să mă exprim așa) a imaginației pe care o considerăm ca fiind sub dominația exclusivă a muzicii ..."[8]

În secolul al XVIII-lea mai toată lumea credea că muzica se adresează mai curînd simțurilor și inimii decît intelectului. Pentru Kant, în critica rațiunii, ea avea o valoare mai mică decît celelalte arte, pentru că era emotivă. Muzica, scria el „ne grăiește prin intermediul senzațiilor pure, fără concepte și, contrar poeziei, nu lasă în urma ei nimic asupra căruia s-ar putea reflecta; totuși ne mișcă și ne impresionează în mai multe feluri, și într-un mod mai intens decît poezia, deși numai vremelnic". [9] Cu toate acestea, atitudinea lui este foarte echivocă. El a trecut imediat mai departe, remarcînd valoarea muzicii ca structură „care exprimă ideea estetică a unui întreg bine legat avînd o bogăție de idei inexprimabilă", găsindu-i un merit tocmai în această absență a conceptelor. Foarte curînd, caracterul trecător și intensitatea ei emoțională au ajuns și ele să fie ridicate în slăvi. „*La musique attaque*

Scanned with OKEN Scanner

plus vivement les fibres que la poésie" *(Muzica pătrunde mai adînc în fibra omului decît poezia)* scria C. J. de Chêndollé, în 1808, „*il y a plus de vague, quelque chose de plus indéfini, de plus aérien*", *(mult mai vagă, mai indefinibilă, mai aeriană)* [10]. Henriette Feuerbach, sora filosofului materialist, susținea că muzica e superioară celorlalte arte, deoarece e singura care nu apelează la gîndire, ca intermediar, ci acționează direct asupra sensibilităților, ca „spirit vorbind nemijlocit spiritului." [11]

Această nouă importanță pe care au dat-o muzicii artiștii romantici oglindește transferul de atenție de la o estetică mimetică la una expresivă. Pentru a face posibil un dublu asalt asupra spiritului, prin intermediul simțurilor, artiștii aspirau acum la integrarea artelor figurative într-un cadru muzical, astfel încît nici una dintre acestea să nu constituie un simplu complement sau o oglindire a celeilalte. Goethe considera că litografiile lui Runge, cunoscute sub numele de *Die Zeiten (Orele zilei)*, pot fi comparate cu muzica lui Beethoven care „cearcă a îmbrățișa totul și, făcînd-o, se pierde întotdeauna cu o negrăită frumusețe printre elemente" [70]. Însă ambiția lui Runge țintea dincolo de astfel de analogii, către crearea „unui poem fantastic-muzical, de un abstract pictural, cu coruri, o compoziție pentru toate artele, căruia arhitectura trebuie să îi ridice un unic edificiu." [12] Combinația de senzații vizuale, auditive și spirituale, atribut al liturghiei catolice, ia apărut ca o revelație cînd, protestant venit din nordul Germaniei, a intrat pentru întîia oară în orașul Dresda. Dorința sa evidentă era de a trezi un sentiment religios mai puternic (însă non-sectar), printr-o operă de artă totală.

Cîțiva ani mai tîrziu, Caspar David Friedrich a încercat și el să combine muzica și pictura, dar la o scară mai puțin ambițioasă, printr-un fel de diapozitive, care urmau să fie acompaniate cu muzică vocală și instrumentală. Diapozitivele s-au pierdut, dar au ajuns pînă la noi două dintre

Scanned with OKEN Scanner

desenele după care au fost făcute. Într-unul dintre ele, o femeie cîntă la harpă, iar, în spatele ei, se înalță ferestrele prelungi, dantelăria în piatră și turnurile zvelte ale unei catedrale gotice în care femeia și harpa aproape că par a se topi. Corzile harpei preiau cîntecul dantelăriei în piatră, harpa însăși aproape că devine unul dintre turnuri, astfel încît mișcarea arhitectonică ce aspiră spre înălțimi evocă acordurile ce se ridică din harpă, simbolizînd spiritualitatea muzicii și, probabil, „poeticitatea" ambelor forme artistice, căci harpista tocmai așezase deoparte un volumaș pe care-l privește de parcă ar aștepta să o inspire. În celălalt desen [71], un tînăr cu o lăută visează printre florile care, asemeni florilor-spirite ale lui Runge, se înalță către ceruri, în sunetele unei orgi vizionare la care cîntă îngerii, acolo sus. Muzica ce trebuia să întovărășească diapozitivele, căci acestea nu sînt decît niște proiecte preliminatorii, a fost apropriat aleasă: o harpă, pentru femeie, un xilofon cu lamele de sticlă, pentru tînărul visător, ghitare, pentru un subiect mai lumesc, și o „muzică tunătoare ce vine de departe", pentru o comoară vrăjită, într-o pădure. Acestea aproape că anticipează concepția romantică tîrzie a teatrului cîntat sau a operei, drept ultima formă a unui *Gesamtkunstwerk (Operă de artă totală)*, așa cum a fost dezvoltată de Wagner, care cunoștea *Orele zilei* lui Runge, precum și scrierile acestuia, probabil. [13] Dar, practic, nici chiar lui Wagner nu i-a fost dat să înmănunchieze și să unească pictura și muzica mai bine decît Runge, Friedrich sau ceilalți artiști romantici care lăsau sunetele pe seama imaginației în alegoriile lor muzicale.

Muzica, dulci voci murind,
Vibrează în amintire.

Iar pictorii care au reușit să capteze aceste vibrații au făcut-o mîngîind niște corzi echivalente, în tablouri care puteau provoca o reacție similară. Într-adevăr, credința că toate artele sînt

Scanned with OKEN Scanner

într-un fel muzicale a făcut inutilă orice încercare de referire concretă la acest subiect, după cum şi ideea că viaţa este un vis a pus stavilă tablourilor cu vise şi coşmaruri care fuseseră atît de populare pînă atunci. Un tribut deosebit de mişcător adus geniului lui Beethoven îl constituie un desen înfăţişînd camera lui de lucru văzută imediat după moartea sa: o cameră tăcută în care par a pluti încă reverberaţiile ultimelor compoziţii măreţe, pe care Beethoven le auzise doar cu urechea minţii [72].

Portretul lui Paganini, pictat de Delacroix, reprezintă unul dintre puţinele tablouri care redau explicit şi cu mult succes o senzaţie muzicală într-un mod vizual [73]. Artistul nu a prins pe pînză efectul muzicii în sine, ci, mai degrabă, pe cel al unei interpretări pline de virtuozitate, vibrato-ul tuşelor oglindind glisando-urile şi arpegiile arcuşului mînuit de maestru. Aceasta i-a fost cu siguranţă intenţia. „Viziunea pictorului trebuie să fie redată cu uşurinţă", îi spunea elevului său Lassalle-Bordes. „Uimitoarea artă cu care îşi mînuia Paganini instrumentul se datorează exerciţiilor zilnice, gamelor pe care le parcurge zilnic, timp de un ceas. Acelaşi exerciţiu ne este necesar şi nouă." [14] Dar cînd artistul a încercat să exprime efectul muzicii asupra unui ascultător şi a unui interpret într-un mod mai direct, ca, de pildă, în portretul lui George Sand alături de Chopin, el n-a reuşit altceva decît să evite căderea în ridicol a tablourilor lui Josef Danhauser, în care George Sand, Paganini, Rossini, Victor Hugo şi alţii sînt înfăţişaţi ascultîndu-l pe Liszt, cu portretul lui Byron atîrnat pe fundal. [15] Nici una dintre aceste două opere nu reuşeşte să transmită acea forţă a muzicii care „răscoleşte emoţiile", după cum o descrie George Sand în *Consuelo* (1842—1843):

Nici o altă artă nu poate trezi sentimente mai sublime în străfundurile sufletului uman. Nici o altă artă nu poate să zugrăvească, pentru ochii sufletului, splendorile naturii, încîntările contem-

plaţiei, caracterul unui popor, zbuciumul pasiunilor lui precum şi sfîşietoarele lui suferinţe şi dor, precum o face muzica. Părerile de rău, nădejdea, înfricoşarea, meditaţia, uimirea, entuziasmul, credinţa, îndoiala, gloria, liniştea sufletească, toate acestea şi multe altele ne sînt date şi luate graţie geniului muzicii şi după înclinaţiile noastre."[16].

Un iubitor de muzică pasionat şi plin de discernămînt, Delacroix, a făcut dese analogii între pictură şi muzică, în jurnalul său intim (comparînd improvizaţiile lui Chopin cu nişte schiţe, de exemplu), dar nu şi-a arătat niciciînd interesul faţă de teoriile sinestezice pe care, probabil, nici măcar nu le cunoştea. [17] El lăuda, în muzică, acele calităţi, pe care le-a admirat şi în pictură, asemeni lui Gautier care, după cîţiva ani, avea să scrie despre Berlioz în termeni care i-ar putea fi aplicaţi la fel de bine şi lui Delacroix.

În această renaştere a anului 1830 el a reprezentat ideea romantică de muzică: ruperea de vechile forme, înlocuirea invariabilelor ritmuri precise cu altele noi, bogăţia plină de complexitate şi rafinament a orchestrei, fidelitatea faţă de culoarea locală, efecte neaşteptate de sonoritate, tumult şi profunzime shakespeariană a pasiunilor, reverii melancolice şi pline de iubire, nostalgii şi dor sufletesc, sentimente nedefinite şi misterioase ce nu pot fi redate în cuvinte. [18]

Diferenţele care îi despart pe artiştii, scriitorii şi muzicienii romantici sînt, cu toate acestea, cel puţin tot atît de uşor perceptibile ca şi asemănările dintre ei. Şi cînd, de la comparaţiile sinestetice dintre efectele artelor vizuale şi efectele celor non-vizuale, se trece la comparaţiile dintre calităţile particulare ale picturii, sculpturii şi arhitecturii, atunci diferenţele ies în relief şi mai puternic. În pofida unei repetate cerinţi a unui nou tip de artă care înglobează toate celelalte arte, atît sculptura cît şi arhitectura au fost aproape invariabil excluse din definiţiile date romantismului, chiar dacă arhitectura a fost

Scanned with OKEN Scanner

descrisă în chip de „muzică împietrită“ iar muzica drept „cea mai romantică dintre arte“.

Ideea că sculptura nu este romantică în esența ei — *ennuyeuse (plictícoasă)* pentru Baudelaire — provine din prea tradiționala credință că sculptura ar fi atins culmile unei excelențe de netrecut în Grecia antică. A existat și presupunerea că ea ar putea reprezenta doar atributele externe ale puterii, ale stăpînirii de sine, ale grației, în timp ce pictura era capabilă să dezvăluie trăirile interioare. O sculptură antică, cu atributele ei logice, echilibrate, care se autoconțin, statice, de o noblețe plină de simplitate și de măreție calmă, era văzută drept artă clasică *par excellence*. Poezia greacă a fost adeseori apreciată drept „sculpturală“ în comparație cu poezia modernă, mai „picturală“. Echivalentul cel mai apropiat în pictură a fost găsit în Italia veacului al XVI-lea, astfel încît teoreticienii i-au îndemnat pe artiști să-l studieze pe Rafael. Dar, la începutul secolului al XIX-lea, pe cînd atenția lor s-a mutat de la *Stanze* la „Madonele“ sale (precum și la opera predecesorilor) și de la statuile clasice, cum ar fi Apollo din Belvedere și Venera Medicee, la intransigentele și mai gravele sculpturi în marmoră din Parthenon și Aegina, sculptura a ajuns astfel să pară tot mai mult o moștenire venind dintr-un trecut foarte îndepărtat. Pe de altă parte, pictura și, mai cu seamă, pictura în ulei, produs al lumii moderne postclasice, era încă într-o stare de transformare, mereu perfectibilă, deci pe deplin potrivită reprezentării ideilor creștine (sau romantice). Realizînd tot mai limpede diferențele dintre cele două arte i-a făcut pe pictori să abandoneze stilul de o claritate modelată și sculpturală al lui David în favoarea unei maniere de expresie plată și lineară (asemănătoare celei dezvoltate de Ingres) sau, alteori, în favoarea unei bravade aproape baroce, cu bogate efecte de culoare atmosferică (ca și cea pe care a ales-o Delacroix).

„Pictura trebuie să fie pictură și nimic altceva“ scria Friedrich Schlegel, în 1803. Singurul

Scanned with OKEN Scanner

ei „ţel potrivit“ era „nu numai viaţa şi puterea, ci acea unică armonie incomprehensibilă între suflet, expresie şi individualitate“ pe care el o numea „divinitatea Naturii“:

Sculptura ar putea probabil întrupa mai bine veşnica reînnoire a vieţii, forţa nesecată a firii, sau ar putea da cea mai simplă contrafacere a formelor materiale, sau contrastul dintre fericire şi moarte, însă pictura îşi va greşi domeniul caracteristic dacă, în loc de a urma calea vechilor maeştri, ea ar părăsi-o pentru a urmări obiecte care ţin mai mult de sculptură prin caracterul lor. Acest lucru ar duce cu siguranţă la nişte încercări zadarnice şi amăgitoare sau la producerea unei umbre a antichităţii, slabă şi lîncedă. [19]

El a definit, ulterior, muzica şi pictura drept arte „ale sufletului şi ale spiritului“, în timp ce sculptura ar fi „arta celei mai înalte dezvoltări, a formei organice a frumuseţii trupeşti şi senzuale, care a atins perfecţiunea în antichitatea clasică“. [20] Aceste idei au fost dezvoltate, mai tîrziu, de Hegel care, urmînd punctul de vedere al lui Winckelmann, a văzut în sculptura antică întruparea idealului clasic grec. Şi, argumenta el în continuare, sculptura nu ar putea nicicînd exprima idealul romantic care, prin esenţa lui, este mult prea legat de viaţa interioară, retrasă în ea însăşi din cadrul lumii înconjurătoare:

Durerea, suferinţa fizică sau spirituală, tortura şi mortificarea, moartea şi învierea, personalitatea spirituală şi subiectivă, simţirea cea mai adîncă, inima, dragostea, emoţia, acest conţinut specific al imaginaţiei religioase şi romantice nu reprezintă un subiect pe care forma exterioară abstractă, aşa cum există ea în cele trei dimensiuni spaţiale, şi materialul, aşa cum există el sub aspect fizic şi nu ideal, să-l poată închide într-o formă adecvată, într-un material la fel de corespunzător.

Scanned with OKEN Scanner

Numai artele picturii și muzica erau „adecvate pentru a exprima viața sufletului", susținea el. [21]

Într-un mod asemănător dar într-o terminologie mai simplă a pledat și Théophile Gautier. „Dintre toate artele", scria el, „sculptura este cu siguranță cea mai puțin potrivită ideii romantice. Se pare că antichitatea i-a dat o formă definitivă. Dezvoltîndu-se sub o religie antropomorfă, în care frumusețea zeificată putea fi imortalizată în marmură și așezată pe altare, ea a atins o perfecțiune ce nu va fi nicicînd depășită."

Sculptorii au continuat să lucreze în stilul antic dar, „în zilele noastre tulburi și complicate, această detașare de pasiune, de accident, de culoare, acest calm imperturbabil" a alunecat prea mult spre o simplă răceală plicticoasă: „anticul a devenit clasic, clasicul a devenit academic iar academicul *poncif*." „Noua mișcare a originalității și a libertății" avusese drept reprezentanți, în sculptură, doar pe cei care evitaseră subiectele antice, mai cu seamă David d'Angers, Auguste Préault, Jehan du Seigneur, Antonin Moine, Mlle de Fauveau și Barye; toți aceștia s-au ciocnit de o opoziție, critică, după spusele lui Gautier, care a fost și mai violentă decît cea pe care au trebuit s-o înfrunte pictorii și poeții romantici. [22]

Împărțirea sculpturii în clasică și romantică pe care a făcut-o Gautier, luînd în considerare criteriul subiectului, a fost în general adoptată și de alți scriitori. Dar acest punct de vedere este prea schematic. Realitatea este mai complicată, căci niște subiecte eminamente romantice, așa cum au fost nordicele Saga, de pildă, au putut să dea naștere, pînă și în anul 1830, la niște expresii ale unei sculpturi cu totul a-romantice. *Wotan*, executat de Bengt Erland Fogelberg, are absolut toate caracteristicile unui zeu clasic, cu excepția unor detalii ale veșmîntului [74]. Pe de altă parte, faimosul grup statuar al celor două prințese prusace, Luise și Friederike, operă pe

Scanned with OKEN Scanner

care J. G. Schadow a executat-o mult mai devreme relevă deja, niște tendințe puternic romantice [75].

În contextul sculpturii portretistice de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, grupajul lui Schadow ar putea pare cu totul neo-clasic, prin compoziția lui plină de noblețe și prin neacceptarea unei anume frivolități rococo în reprezentarea rațională și nicidecum schematică sau decorativă a drapajelor și a părului precum și, bineînțeles, prin influențele evidente datorate prototipurilor antice. În același timp însă, opera vădește o complexitate a formei și a texturii, o individualitate a caracterizării și, mai cu seamă, un dor meditativ, aproape temător, care sînt profund ne-clasice. În mod semnificativ, Gottlieb Schick s-a inspirat, probabil, din acest grup statuar, cînd a executat portretul copiilor Humboldt, pe care Friedrich Schlegel l-a apreciat deosebit de măgulitor în anul 1819, detașîndu-l de celelalte tablouri ale pictorului german „care reclamă, pe drept cuvînt, cel mai înalt loc în privirea noastră retrospectivă asupra regenerării artei — el, cel care a început lupta". [23] Oricum ar fi clasificat, din punct de vedere stilistic, grupul lui Schadow reprezintă o verigă de legătură în lungul proces al dezvoltării care duce de la respingerea stilului rococo și căutările „adevăratului stil" de la mijlocul veacului al XVIII-lea pînă la romantismul secolului al XIX-lea. Statuia de un naturalism delicat care o reprezintă pe prințesa Leopoldina Esterhazy schițînd un peisaj, este similară din multe puncte de vedere [76]. Această capodoperă a lui Canova captează atmosfera de sensibilitate aproape sfioasă a romanului lui Goethe *Die Wahlverwandtschaften*, scris în anul 1808, anul în care statuia a fost începută. S-ar putea chiar presupune că reprezintă un personaj al acestui roman.

Tendința spre un realism mai accentuat, în statuia prințesei Esterhazy, reprezintă doar una dintre treptele calitative pe care Canova le-a depășit în primele două decade ale secolului al XIX-lea și ultimele ale vieții sale. Căci, pe mă-

Scanned with OKEN Scanner

sură ce Antichitatea făcea, loc, în viziunea lui, la ceea ce Stendhal numește „*un nouveau genre de* beau idéal *plus raproché de nos moeurs que de celles des Grecs*“ [24] *(un nou gen al* frumosului ideal, *mai apropiat de moravurile noastre decît de cele ale grecilor)*, atenția pe care, la început, o acorda subiectelor sale s-a concentrat, treptat, asupra unor probleme pur sculpturale: puncte de vedere multiple, jocul complex dintre textura suprafețelor puse într-un subtil contrast, ajustarea delicată a echilibrului precar. De fapt, unele dintre statuile din acea perioadă nu au nici un fel de subiect, fie el mitologic sau alegoric: „Dansatorii“ lui, de pildă, sînt niște simple siluete în mișcare. Nici unul dintre urmașii săi imediați nu s-a apropiat atît de mult de noțiunea de *L'art pour l'art*, și nimeni n-a reușit să-i depășească cele mai îndrăznețe realizări de ordin tehnic. Toți au fost preocupați mai mult cu sentimentul decît cu complexa structură a operei sale.

Deși (sau poate tocmai deoarece) sculptorul s-a bucurat de o mare popularitate, fiind privit drept cel mai mare artist în viață, în timp ce regi și împărați se băteau pentru privilegiul de a-i cumpăra statuile, Canova a avut parte și de o critică ostilă, interesantă azi pentru lumina în care pune atitudinile obișnuite față de sculptură, în general. În mod curios, criticii săi se împărțeau în două grupuri: cei ce susțineau că sculptorul ar fi prea puțin receptiv la problemele timpului său și cei care-l acuzau de lipsa acelei austerități îndrăznețe, caracteristică Anticilor. Primului grup i s-a alăturat W. P. Carey, comparînd două dintre statuile lui Canova, *Hebe* și *Terpsichore* cu grupul statuar al lui Francisc-Chantrey, *Copiii adormiți* [77], toate aceste statui fiind expuse la Academia Regală din Londra, în anul 1817. [25] „Gustul savant, știința adîncă și stilul fin“ ale lui Canova au fost apreciate și aplaudate din plin și pe merit, scria el:

Însă grația mișcătoare și sentimentul delicat care se răspîndește din cei doi Inocenți ai lui Chantrey

îmbrățișați în somnul de veci, au schimbat curentul de opinii în favoarea operei acestuia. Dulceața plină de jale a concepției și frumusețea desăvîrșită a execuției)și-au făcut drum către fiecare inimă. Sentimentul a fost resimțit pe loc de fiecare privitor ...

Alegerea subiectelor lui Canova nu s-a vădit norocoasă continuă Carey, deoarece statuile unor figuri mitologice executate „de un sculptor *în viață*" n-au decît recomandarea unui titlu *clasic*". Ele nu sînt „o hrană pentru minte, nu influențează, nici o opinie, sînt cu totul străine simțăminte lor și judecăților caracteristice unor timpuri moderne". Statuile grecești și romane erau evaluate drept „specimene originale și rare ale unui geniu apus, care respiră *spiritul acelor vremi*". Însă „*omul modern*", continuă el, „nu poate avea un sentiment care să-l unească cu o divinitate cu totul imaginară și a cărei existență oricînd în orice perioadă este privită de el cu neîncredere și dezgust sau ridiculizată:

Fără o sinceritate a inimii, fără o pasiune puternică, fără un entuziasm îndrumat de știință și judecată, care e vlăstarul oricărei arte imitative, dacă nu o umbră, o formă rece zămislită mecanic, născută fără de viață, privită cu indiferență și menită uitării de către uitare?

Articolul lui Carey exprimă niște puncte de vedere unanim acceptate, dintre care unele au fost preluate de Canova în ultimii săi ani de creație. (Cele două statui, expuse în 1817, sînt variante ale modelelor anilor 1795 și 1809). Reprezintă și o indicație asupra cerințelor la care trebuia să răspundă un sculptor din perioada romantică și care, nu arareori, îl împingeau către cel mai trist exces de sentimentalism. De la grupul statuar al lui Chantrey, cu adevărat mișcător și de o frumusețe autentică, calea începe să coboare brusc către cimitirul statuar de la mijlocul și de la sfîrșitul veacului al XIX-lea. [26]

Scanned with OKEN Scanner

Ceilalţi critici ai lui Canova au urmat linia impusă de germanul C. F. Fernow, care a declarat că sculptorul nu s-a rupt întrutotul de tradiţia barocului, că operele sale erau prea graţioase şi prea senzuale. [27] Susţinătorii acestui punct de vedere îl preferau, în general, pe sculptorul danez Thorvaldsen, din generaţia care i-a urmat lui Canova, de care era legat prin nişte relaţii oarecum asemănătoare cu cele existente între Ingres şi David. Anumitele tendinţe neo-clasice pe care le-a urmat Thorvaldsen l-au dus mai departe decît pe Canova, mai ales către puritate şi primitivism al căror izvor au fost arhaicele sculpturi greceşti. El a abandonat altele care, iniţial păruseră tot atît de importante.

Sculptorii neo-clasici de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea s-au străduit să realizeze idealul unei opere de artă care să se auto-conţină şi să se auto-explice într-un mod perfect. Figurile văzute din nenumărate puncte de vedere (unele dintre statuile lui au fost montate pe pivoţi, pentru a putea fi rotite încetişor), el a ajuns să creeze figuri care se detaşau atît emoţional cît şi fizic de tot ceea ce le înconjoară.

Pe de altă parte, statuile lui Thorvaldsen sînt aşezate în mijlocul a ceea ce Julius Lange numea „un peisaj invizibil". Una dintre ele, *Leul din Lucerna*, monument comemorînd Garda elveţiană ucisă în zilele revoluţiei franceze, e parte dintr-un peisaj real, scobit în roca vie a muntelui [78]. Întreaga faţă a stîncii, cu adevărat întregul fundal al „elementelor", cu apă proaspătă de izvor, cu copaci care o flanchează, cu ierburi şi plante care se ţesc din crăpăturile muntelui, fiind prin urmare parte din opera de artă, formînd, de fapt, un nou tip de „lucrare de artă" totală. Efectul ei o înrudeşte cu *Mormîntul lui Hermann* [142], operă a lui Caspar David Friedrich care atinge o coardă la fel de primitivă, deşi faptul că ambele sînt nişte „monumente de război" poate fi o coincidenţă. Acest exemplu de sculptură ce aspiră, în mod fizic, către condiţia peisajului este unic la această dată, cu excepţia

Scanned with OKEN Scanner

operei lui Rude, *Napoleon deşteptîndu-se spre nemurire* [159], alături de, şi ca parte integrantă, a unei privelişti naturale, mai grandioase chiar decît *Leul* lui Thorvaldsen, de vreme ce include un întreg peisaj înconjurător, pînă la Munţii Jura din zare.

Cele mai multe din statuile lui Thorvaldsen au aceleaşi calităţi picturale şi literare ale reliefurilor sale, care au fost şi mai lăudate în general, lăudate, de către contemporanii săi. Deseori acestea par să facă parte dintr-un grupaj invizibil, ilustrînd, uneori, naraţiuni care nu pot fi înţelese fără nişte cunoştinţe speciale. Hegel a observat acest lucru, comparîndu-l pe *Mercur*, operă a lui Pigalle (înfăţişat în cursul unei „acţiuni cu totul paşnice"), cu o statuie avînd acelaş subiect, executată de Thorvaldsen, precum şi cu opera lui Rudolph Schadow, *Fată legîndu-şi sandalele* [28]. *Mercurul* lui Thorvaldsen, scria el, „este înfăţişat în timpul unei acţiuni aproape prea complicată pentru a fi sculptată" (cu adevărat complicată, căci Hegel însuşi a interpretat greşit subiectul ei recunoscînd momentul cînd Mercur îl vrăjeşte pe Argus cîntîndu-i!) „În timp ce cîntă la flaut, Mercur îl urmăreşte viclean, cu coada ochiului, pe Marsyas, pentru a vedea cum ar putea să-l omoare, iar pumnul i se încleştează cu răutate pe pumnal, pe furiş." *Fata legîndu-şi sandalele*, a lui Shadow, este „surprinsă în timpul aceleiaşi acţiuni" ca şi *Mercurul* lui Pigalle, „însă aici inocenţa nu are aceeaşi însemnătate cînd un zeu este înfăţişat în chip atît de naiv. Cînd o fată îşi leagă sandalele sau toarce, nu ni se dezvăluie nimic înafară de însuşi actul de a-şi lega sandalele sau de a toarce, acte ce nu au un alt sens în sine şi sînt cu totul lipsite de importanţă". Iată, deci, reversul afirmaţiei lui Carey cu privire la Canova. Dar punînd faţă în faţă aceste două sculpturi „picturale", cea de tipul *Mercurului* lui Thorvaldsen şi sculptura „pură" a lui Rudolph Schadow (simplă reprezentare a unei forme umane ideale), Hegel scoate în relief faptul că scluptura e „clasică" şi că nu poate vehicula concepţiile

Scanned with OKEN Scanner

artistului romantic fără a sacrifica unele calități sculpturale.

În mod paradoxal, totuși, noțiunea neo-clasică conform căreia statuile n-ar fi numai niște înălțări libere, ci și auto-suficiente, adică un fel de *Ding an sich* (lucru în sine) kantian, urma să creeze condițiile apariției unei inovații semnificative sau, mai curînd, avînd un potențial semnificativ, și care a apărut odată cu pătrunderea noilor idealuri și inovații romantice în sculptură. Pînă pe la începutul secolului al XIX-lea, sculpturile la scară mare au depins, aproape în întregime, de cei care le patronau, respectiv de stat sau de biserică, în general. Altare, morminte, statui de regi sau de prinți pentru biserici, palate sau piețe publice erau executate de sculptori „la comandă", și, de foarte multe ori, mult mai mult decît subiectele operelor erau predeterminate de către patron. Datorită costului ridicat al materialelor precum și a timpului îndelungat pe care îl necesita lucrarea, sculptorului îi era practic imposibil să creeze altfel decît la comandă. Pentru artistul romantic, această dependență era, bineînțeles, respingătoare. Era esențial și totuși imposibil ca această dependență să dispară. Cu toate acestea, mijlocul era la îndemînă: modele de gips la scara unu-la unu, folosite la stadiul intermediar între schiță și operă finisată în procesul sculptural,[29] și care puteau fi executate ieftin și relativ repede. Totuși prima pildă a unui sculptor de a se servi de un model de gips la scara unu-la unu, executat independent, fără comandă (cu alte cuvinte „la noroc"), a fost statuia lui Thorvaldsen la scară eroică, intitulată *Jason*[30]. Thorvaldsen a realizat-o în 1802, din propria lui inițiativă și pe propria-i pungă. Modelul a fost expus la Roma, admirat de Thomas Hope, și astfel s-a făcut comanda pentru execuția ei în marmură. Nu după mult timp, și alți tineri sculptori au început să producă astfel de modele, sperînd să-și cîștige clienți care să le finanțeze operele ce urmau a fi executate într-un material mai durabil (și, evident, mai costisitor).

Scanned with OKEN Scanner

Acest lucru ar fi trebuit sau ar fi putut avea un efect eliberator deosebit de important, descătușînd spiritul inventiv al sculptorului din controlul mult prea strîns al patronilor, care au devenit, de îndată, niște simpli clienți sau cumpărători, putînd doar accepta sau refuza creațiile artistului, cumpărînd sculptură modernă cam tot așa cum se cumpărau și tablouri moderne. Sculptorul putea astfel să-și exploateze nestingherit inclinațiile proprii, chiar și lucrînd la scară grandioasă. Însă prin importanța acordată, dintr-o dată, modelelor la scară unu-la unu, s-a creat o breșă între ceea ce a început să fie privit drept artă și ceea ce era o simplă acțiune mecanică, adică între procesele creative și cele executive ale sculpturii. În timp ce breșa se lărgea tot mai mult, sculptorul a început să se concentreze aproape exclusiv asupra modelului și să nu facă nimic altceva decît să supravegheze tehnicienii care îl executau în marmoră sau bronz (și uneori nici măcar atît). Acest lucru era valabil mai cu seamă în cazul bronzului, care reprezenta originalul cu o mai bună acurateță și care era, în general, turnat în afara studioului artistului, de către meșteșugari specializați. Practic, sculptorul a ajuns să-și asume rolul unui muzician, ale cărui opere sînt interpretate de către virtuozi ai unor instrumente pe care el le stăpînește mai puțin. (Berlioz pare să-și fi făcut un punct de glorie din faptul că nu putea să cînte decît la ghitară, la flageolet și la tobe.)

Romanticii credeau că esența unei opere de artă constă în concepția ei, care există în sufletul autorului, și nu în orchestrație sau în interpretare, în model sau în statuie, sau chiar și în pînza pictată, care nu reprezentau decît niște simple mediatoare prin care spiritul vorbea spiritului. La sfîrșitul straniei povestiri a lui Nathaniel Hawthorne, *The Artist of the Beautiful (Artistul frumosului)*, creatorul unui fluture mecanic care simbolizează opera de artă privește satisfăcut distrugerea lui: „El prinsese un cu totul alt fluture decît acesta. Cînd artistul se înalță îndeajuns

de sus pentru a atinge frumosul, simbolul pe care l-a făcut perceptibil pentru simțurile muritoare ale celorlalți, pierde valoare în ochii lui, în timp ce asupra spiritului se înstăpînește bucuria realității.“ Fragilul model distrus în procesul realizării unei matrice pentru gips sau pentru bronz devine aproape o metaforă pentru acest concept. David d'Angers, care a afirmat că „*la sculpture est une réligion*“ (sculptura este o religie), asemăna viața venită direct de la Creator, cu figurina din lut înainte de a fi brutalizată de modelatorii în ghips, de cioplitorii în marmoră, de turnătorii în bronz [31]. Astfel de idei i-au adus pe sculptorii veacului al XIX-lea surprinzător de aproape (în teorie) de inima esteticii romantice. Dar credința înrădăcinată că arta lor era esențialmente „clasică“ a murit mai greu. De fapt, ea supraviețuiește încă în terminologia istoriilor de artă moderne. Statuia lui Thorvaldsen înfățișînd un ciobănel [79 b.] este, în general, apreciată drept neo-clasică, în timp ce desenele pictorilor nazareneni, deși izbitor de asemănătoare prin sentimentul care care îl degajă, sînt categorisite drept romantice [79, a și C]. Numai cîțiva dintre sculptorii francezi cei mai plini de îndrăzneală și-au selecționat subiectele și și-au dezvoltat stilurile într-o direcție mai evident înrudită cu cele alese de pictorii romantici.

Mai mult de 500 de medalioane în care David d'Angers a făcut portretul aproape tuturor personalităților epocii sale sînt considerate drept romantice, atît datorită stilului liber și lejer cu care au fost modelate cît și grație subiectelor lor, căci îi reprezintă pe Géricault, Delacroix, Caspar David Friedrich, Schiller, Goethe, Chateaubriand, Hugo, de Vigny, de Musset [80], Dumas, Byron, Mickiewicz, Meyerbeer, Paganini și Rossini. Propria sa descriere a modului în care le-a executat este mai mult decît caracteristică atitudinii romantice față de creația artistică, „împins mereu înainte de valurile emoției irezistibile care mă lasă înfiorat.“ [32] El credea că sculptorul nu trebuie să reprezinte numai înfățișarea fizică a subiec-

tului său, ci și „ființa imaterială care trebuie să înconjoare materialul, ca o aureolă“ [23]. Cu toate acestea, doar vagi urme de idealizare există în aceste portrete, unele dintre ele fiind pe muchia caricaturii, apropiate statuetelor lui J.-P. Dantan și busturilor lui Daumier, răutăcios modelate [81]. Numai făcînd o comparație între portretele delicate în relief, executate de J.-B. Nini sau James Tassie, pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, și medaliile Imperiului, cele atît de tranșant gravate, putem să ne dăm seama de modul radical în care d'Angers s-a rupt de ele.

Statuile lui la scară mare sînt și mai indisolubil legate de trecutul imediat. Prima dintre ele, o figură a marelui Condé la scară eroică, modelată în 1816—1817 [82] și executată în marmură în 1827, se înrudește cu seria de *grandes hommes (oameni de seamă)* comandată de d'Angiviller pentru Coroană, în ultimii ani de *ancien régime (vechiul regim)* incluzînd statuile lui *Turenne* și *Tourville* de Pajou, respectiv Houdon. Însă David și-a exprimat ideea de a manifesta respectul față de un erou francez investindu-l cu un nou tip de dramatism, învățat din tablourile lui Gros. Poziția lui Condé este aproape identică cu cea a lui Napoleon, în tabloul lui Gros *Bătălia de la piramide*. David a încărcat, însă, această sculptură cu o vitalitate nemaiîntîlnită pînă atunci în sculptura franceză. „*Ma fine, c'est comme l'orage*“ (*„Pe legea mea, e ca furtuna“*), a remarcat un trecător. Lady Morgan, care frecventa cu asiduitate vestitele *cénacles* și *salons* din Paris, a dat glas probabil unei păreri generale, scriind în anul 1829:

Mi-au fost contrazise toate părerile preconcepute, cît le lipsea repaosul și nemișcarea care sînt atribute ale artei antice. În această frumoasă statuie nu există calm sublim, imobilitate monumentală, solemnitate molipsitoare care-l fac pe privitor să păşească uşor şi să respire neauzit umblînd de-a lungul galeriilor Vaticanului ... Dar în locul lor găsim calitatea unui merit opus și, probabil, egal:

o umanitate vie, mişcătoare, captivantă şi pasionată. Pînă şi piedestalul vibrează sub presiunea violentă a formei plină de viaţă şi de indignare pe care o susţine.[34]

Aceste cuvinte se aplică aproape la fel de bine şi nudului executat de David mai tîrziu şi care-l reprezintă pe Philopoemen, „ultimul dintre greci", smulgîndu-şi o suliţă din coapsă în timpul bătăliei de la Sellasia. Aici, scria el, a avut ca scop reprezentarea *„de la lutte entre la nature physique et l'être moral" („luptei dintre natura fizică şi fiinţa morală")*, fără a sacrifica însă expresia durerii în favoarea frumuseţii formelor.[35] Dar criticii mai conservatori l-au condamnat din pricina unui realism opus principiului central al sculpturii, aşa cum îl înţelegeau ei.

Sculptorii puteau evita cu uşurinţă o comparaţie invidioasă cu antichitatea, renunţînd la subiectul antic, sau chiar şi la nud. Antoine-Louis Barye s-a specializat în statui de animale, creînd, practic, un gen nou, care a devenit extrem de popular.[36] Succesul lui Barye a fost imediat încît pînă şi duşmanul îndîrjit al romantismului care a fost Delécluze, a scris despre grupul lui, *Tigru devorînd un gavial* [83] expus pentru întîia dată în 1831: „Viaţa a fost înfăţişată cu o asemenea forţă şi pasiune în aceste două animale, încît nu şovăim a proclama acest grup, drept cea mai puternică şi cea mai bună operă dintre sculpturile întregului salon. Ea este atît de veridică, încît privitorul e urmărit de duhorile menajeriei, de cum o vede." [37] Romanticii au fost şi mai entuziasmaţi, punînd operele lui Barye în contrast cu înţepeneala geometrică" a zeilor şi a nimfelor pe care Academia o ratifica în mod oficial [38], lucru care explică, probabil, excluderea acestui sculptor de la saloanele anilor 1837 şi 1848. Modul în care artistul a răspuns atît la frumuseţea cît şi ferocitatea lumii animale, forţa muşchilor sub pielea lor lustruită, toată această violenţă plină de vitalitate a naturii roşii în colţi şi ghiare, amin-

Scanned with OKEN Scanner

teşte mult de Delacroix care a fost, de fapt, unul dintre primii admiratori ai sculptorului.[39]

Reprezentarea pasiunilor umane, aşa cum le înţelegeau romanticii, l-au confruntat pe sculptor cu probleme şi mai dificile. Opera lui Jehan du Seigneur, *Orlando Furioso*, expusă la salonul din 1831 [84], a fost descrisă mai tîrziu de către Thoré-Burger drept un manifest al romantismului în sculptură — „*une sorte de préface de Cromwell*“ [40] („*un fel de prefaţă la Cromwell*“). Însă această încercare de a exprima chinurile sufleteşti în limitele convenţionale ale nudului eroic au trezit la început doar un vag entuziasm. Pînă şi criticul care scria, în ostentativul pro-romantic *L'Artiste*, a găsit sculptura „torturată“ şi nimic mai mult. Mediul oficial a afişat mai curînd indiferenţă decît o dezaprobare activă. Du Seigneur nu a fost exclus din cadrul următorului Salon (1833), unde a expus un grup ilustrînd un incident al romanului lui Hugo, *Notre Dame de Paris*, însă el nu a mai primit nici o comandă, iar *Orlando Furioso* nu a fost turnat în bronz decît după moartea lui.

Alte încălcări ale graniţelor care fuseseră tacit stabilite pentru sculptură au fost însă primite cu o asemenea ostilitate, încît puţine dintre modele, chiar şi dintre cele în ghips, au ajuns pînă la noi. Cele expuse de către Auguste Préault, la Salonul din 1833, au fost comparate cu nişte cadavre exhumate: un grupaj micşorat la scara 1/2, intitulat *La Misère* (o fată murind în braţele mamei sale, grupaj pe care-l cunoaştem dintr-o litografie), un relief al *L'Agonie du poète Gilbert (Agonia poetului Gilbert)*, inspirat din de Vigny, şi un relief colosal, *La Famine (Foametea)*, (ambele fiind pierdute fără urmă). Pus faţă în faţă cu aceste opere, un critic care îi lăuda pe pictorii ce se detaşaseră de şcoala lui David a declarat că reacţia anti-academică a sculptorilor a fost greşită şi exagerată: „După cum vechile şcoli iubeau puritatea, nudul şi formele clar definite, tot aşa Domnii Préault şi du Seigneur adoră corpurile cu forme abia definite, cu trăsături scofîlcite, mem-

Scanned with OKEN Scanner

bre slăbănoage și hidoase."[41] Du Seigneur și-a revizuit optica beneficiind de îndată de comenzi oficiale pentru statui de o nevătămătoare lipsă de gust. Préault, însă, s-a dovedit incorigibil. În 1834 el a prezentat, la Salon, un grupaj a două figuri seminude îmbrățișîndu-se, sub titlul de *Paria* (azi sînt cunoscute doar dintr-o litografie, fig. VIII) — o imagine de o senzualitate ascunsă care constituia o provocare la adresa fiecărei reguli clasice. Juriul a respins-o acceptînd însă relieful mult mai ieșit din comun, *Tuerie, (Măcel)* în speranța discreditării lui Préault [85].

Un talmeș-balmeș tulburător de fețe care răcnesc în agonie, de mîini ce bîjbîie și ce înșfacă, un trup străpuns de lovituri de sabie cu răni supurînde, cu plete ce plutesc asemeni unor alge, *Tuerie* reprezintă una din operele cele mai imediat captivante și mai enigmatice din sculpturile veacului al XIX-lea. Există, aici, unele reminiscențe vizuale (căci două capete par să-și aibă originea în *Pluta „Meduzei"*), precum și niște armonii superioare religioase în trupul din partea dreaptă, care amintește de Cristos, și în femeia cu pruncul din mijloc, care par a fi smulși din centrul unui oarecare Masacru Baroc al Inocenților. Însă aici nu e vorba de nici un fel de program. Pînă și titlul *Tuerie (Măcel)*, ales în detrimentul mult mai literarului „*massacre*", dă impresia respingerii deliberate a oricărui subiect precis. Baudelaire a fost fermecat de aceste „*rêves tumultueux, même incomplètes d'Auguste Préault*"[42] („*vise tumultuoase, fie chiar și incomplete ale lui Auguste Préault*"), totuși, figurile sînt mult prea materiale pentru a fi atribuite vreunui tărîm al viselor și al umbrelor. Cu toate că ar putea fi etichetată drept expresia culminantă a stilului pictural în sculptură, această operă marchează o desprindere de toate convențiile artistice, o rupere mult mai radicală decît cele făcute de orice alt pictor în operele sale destinate unei expuneri publice. Fasonarea plină de fermitate intensifică impactul reliefului asupra privitorului. Cea mai mică mișcare a ochiului sau a luminii îi schimbă

Scanned with OKEN Scanner

în mod subtil aspectul general, limpezind unele părți, adumbrind altele în această întrupare straniu de tangibilă a intangibilului: o lume haotică, plină de oroare și de suferință. Nimic nu poate fi mai îndepărtat de idealul „nobilei simplități" și a „calmei măreții" decît această operă complexă și torturantă. Totuși Préault a putut da chip și altor emoții, a liniștii de dincolo de moarte, după furtunile vieții, în relieful său *Ofelia* [185] precum și într-o piatră de mormînt pe care a cioplit-o pentru partea evreiască a cimitirului Père Lachaise [86], tăcerea mormîntului, a durerii și a artei sculpturale însăși, relief care i-a inspirat poetului parnasian Théodore de Banville următoarele cuvinte:

Préault, d'un doigt fantastique
Fait trembler sur un masque
L'immortelle pâleur
De la douleur.
(Préault, cu o mînă fantastică
Face să tremure pe o mască
Paloarea nemuritoare
A durerii.)

Préault a scris pe un desen al medalionului său care-l înfățișează pe Delacroix: „*Je ne suis pas pour le fini. Je suis pour l'Infini.*" („*Eu nu sînt pentru sfîrșit. Sînt pentru nesfîrșit.*") [43] Iată o afirmație succintă, care reprezintă scopul ambilor artiști, precum și dilema sculptorilor care căutau să scoată ideile romantice din reducerea infinitului la finit. Exemplul lui Préault (care și-a cîștigat existența cu mare greutate) nu a fost urmat, căci majoritatea contemporanilor săi s-au adaptat la cerințele timpurilor, modelînd figuri „pitorești", medievale sau moderne. Însă asemenea statui nu puteau satisface un romantic atît de convins așa cum a fost poetul și romancierul Pétrus Borel, care scria în anul 1833:

Nu-i destul să se facă statui de dănțuitori napolitani, în locul faunilor și a lui Bacchus, sau Pepino

în locul lui Ajax. Problema nu este doar de subiect şi de formă, problema revoluţionară este în întregime spirituală: dacă sculptura nu este expresivă, dacă ea se va adresa numai simţurilor grosolane şi nu sufletului, atunci ea nu-i decît un meşteşug, un lucru manual, o inutilitate plictioasă.

Pétrus Borel nu şi-a clasificat contemporanii drept romantici şi clasici, ci drept „cei gînditori şi cei fără de minte", aşezînd în prima categorie doar doi sculptori, Préault şi Etex, patru pictori, Ingres, Delacroix, Paul Delaroche şi Louis Boulanger, doi muzicieni, Hector Berlioz şi Giacomo Meyerbeer şi un singur arhitect pe care l-a numit greşit „Aimé" Chenavard.[44]

În întreaga Europă, romanticii cereau clădiri care "să glăsuiască sufletului", aşa cum o face muzica, poezia sau pictura. „Nici o operă de artă nu poate fi vreodată produsă doar prin îndemînare şi înţelegere ..., întotdeauna a existat inspiraţia artistului şi ea va exista întotdeauna ca izvor a ceea ce conferă valoare estetică producţiilor sale", scria Carl Adolf Menzel, în anul 1832:

O piesă arhitectonică ce ascunde într-însa orice manifestări ale geniului este desăvîrşită, asemeni unui poem: adică născocirea, sau ideea de bază a subiectului trebuie să existe mai întîi şi abia mai apoi se aplică o îndemînare şi un stil tehnic asupra acestui concept plăsmuit, pentru a face cu putinţă fiinţarea în construcţie a ceea ce, la început, a fost o simplă înţelegere a frumuseţii. Aceasta e singurul proces adevărat; *adoptînd o cale inversă am putea într-adevăr obţine o structură cu totul potrivită destinaţiei ei dar care nu va putea, în veci, să aibă acel farmec tainic ce-l dă, doar sclipirea geniului şi nu va încălzi nicicînd admiraţia privitorului, cu toate că acesta nu va putea probabil tăgădui că constructorul a dus la bun sfîrşit tot ceea ce pretinde utilul sau tot ceea ce cere raţiunea.*[45]

Cinci ani mai tîrziu, în prima sa publicaţie, tînărul John Ruskin a definit arhitectura drept „întîi de toate o ştiinţă a simţirii şi abia mai apoi

Scanned with OKEN Scanner

o ştiinţă a regulii, condusă-ntîi de toate de minte, nu de ochi" şi a continuat afirmînd că „numai cel ce e metafizician poate fi şi arhitect".[46] Asemeni lui Menzel şi multor alţi scriitori ai acelor timpuri, el făcea o deosebire între arhitectură şi clădire, care corespunde deosebirii dintre poezie şi versificare, dînd o nouă şi deosebită importanţă concepţiei din mintea arhitectului, echivalentă cu concepţia din mintea pictorului, a sculptorului sau a muzicianului. „În nici o altă artă nu există o mai strînsă legătură între încîntarea noastră, pe care o provoacă opera, şi admiraţia noastră pentru mintea creatorului ei", scria Ruskin în anul 1851 [47]. Arhitectura începuse să fie judecată nu numai conform unor reguli raţionale, a unei potriviri funcţionale şi decorative cu scopul, ci şi după nişte criterii emoţionale şi, uneori, transcendentale.

În anul 1828, arhitectul german Heinrich Hübsch publica un pamflet intitulat *In welchem Style sollen wir bauen? (În ce stil ar trebui să construim?)* [48] Dacă întrebarea ar fi sunat „În ce stil va trebui să construim", am putea spune că ea a fost pusă şi în secolul precedent, odată cu folosirea unei varietăţi de stiluri istorice şi exotice, fără însă ca ele să pună sub semnul întrebării esenţiala superioritate a stilului clasic [49]. S-a realizat faptul că existau două sisteme deosebite ale arhitecturii clasice, (cel grec cu arhitrave, şi cel roman cu boltă), s-au descoperit meritele clădirilor în stil gotic şi astfel, autoritatea lui Vitruvius, al cărui tratat formase şira spinării oricărei teorii arhitectonice încă din Renaştere, a început să scadă în mod explicabil. Schimbarea accentului de pe utilitarism pe efectul emoţional al clădirilor (modul în care acestea au început să grăiască mai curînd inimii decît capului) a complicat şi mai mult posibilităţile de rezolvare, mai ales atunci cînd diverse stiluri au început să primească nuanţe religioase, naţionaliste şi, uneori, chiar şi politice.

Odată cu abandonarea căutărilor neo-clasice a unui ideal arhitectonic de o validitate eternă şi

Scanned with OKEN Scanner

universală, vechea doctrină vitruviană a bunei-cuviințe în arhitectură (stilul doric pentru fortăreţe, cel corintic pentru palate şi aşa mai departe) a fost extinsă asupra unei game şi mai largi de stiluri istorice şi chiar şi exotice. Stilul grecesc a fost găsit potrivit pentru muzee, în general, stilul romanesc sau gotic pentru biserici, cel roman pentru alte clădiri şi edificii laice. Stilurile Renaşterii italiene au fost alese pentru palatele din München şi Berlin şi pentru cluburile londoneze. Un englez care făcuse avere în India, a considerat stilul Mogul potrivit nu unui pavilion din grădină (cum s-ar fi întîmplat în secolul al XVIII-lea), ci pentru principala sa reşedinţă de la ţară, din Sezincote. Dar convingerile cu privire la ceea ce era potrivit intrau deseori în conflict una cu cealaltă. Hotărîrea lui Ludwig I al Bavariei de a construi un templu grecesc în stil doric (Walhalla de lîngă Regensburg), pentru a păstra aici cu sfinţenie busturile celor mai de frunte germani, a fost foarte criticată. „De ce să fie ales un model grec pentru un edificiu al cărui obiect, scop şi nume sînt atît de indiscutabile şi esenţialmente gotice? Pentru numele lui Dumnezeu, ce are Theseu de-a face cu malurile Dunării?“ se întreba un scriitor englez. „Cu siguranţă că alegerea nu e potrivită“.[50] Totuşi, genialitatea era încă asociată Greciei antice, iar arhitectul Leo von Klenze şi-a dat prea bine seama de impunătorul efect romantic pe care îl va avea clădirea în decorul spectaculos care i-a fost ales. Tot aşa şi Turner, care a pictat-o în 1842. În apropiere, Klenze a construit o biserică în acel *Rundbogenstil* neoromanesc, juxtapunînd-o Walhallei într-o unică priveliştе [87].

Uneori s-au adoptat stiluri mai mult pentru efectul lor scenic decît pentru asociaţiile de idei pe care le generează, arhitectura aspirînd astfel la condiţia picturii. A existat o tendinţă generală de a nu concepe străzi şi pieţe asemeni unor unităţi simetrice şi raţionale (unind cîteva clădiri sub o singură faţadă, ca în cazul lui rue de Rivoli sau place Vendôme din Paris), ci într-un mod mai

Scanned with OKEN Scanner

liber, mai natural, aproape organic, ca o succesiune de clădiri separate și distincte unite doar de un sens ascuns al proporțiilor, de o unitate artistică „intuită". Dezvoltarea orașului München, sub Ludwig I, reprezintă cel mai frapant și cel mai izbitor de plin de succese exemplu al acestui principiu în proiectare. *Königsplatz* constă din trei structuri independente, în trei stiluri (clasice) foarte diferite [93]. Pe Ludwigstrasse apar o serie de clădiri proiectate atît de contrastant, încît se pierde orice sentiment al ordinii și al rigidității, și pînă la urmă al restrîngerii sau al acelui *Randerlebnis (Trăire de margine)* [51]. În alte locuri s-au încercat niște grupaje și mai îndrăznețe, exemplul cel mai absurd constînd din construcții care au apărut ca într-o vrajă de Devonport, între anii 1823—1824, incluzînd o primărie dorică, o coloană comemorativă, două clădiri ionice, o terasă corintiană, o bibliotecă egipteană și o capelă nonconformistă într-un oarecare stil „oriental". Arhitectul John Foulston, autorul acestui ghiveci l-a etichetat drept „un experiment (neîncercat pînă în prezent) pentru a produce un efect pitoresc prin combinarea, într-o singură priveliște, a stilului grecesc, egiptean precum și a unui stil oriental." [52] Zece ani mai tîrziu, tînărul Nikolai Gogol urma să scrie:

Un oraș trebuie să poată oferi o mare diversitate de construcții, dacă trebuie să placă ochiului. Cele mai diferite gusturi trebuie să se împletească aici. Să fie construite de-a lungul unei singure străzi: o clădire gotică întunecată, o clădire în coloratul stil oriental, o colosală construcție egipteană și un edificiu grecesc plin de armonii mîngîietoare. Să fie adunate, aici, în același acord armonios, cupola ușor bombată, de culoarea laptelui, înalta turlă a bisericii, cea atît de cucernică, mitra orientală, acoperișul plat italian, acoperișul olandez, abrupt și cu podoabe bogate, piramida în patru colțuri și obeliscul angular. Ar trebui să existe o stradă care să fie în același timp o cronică a istoriei arhitecturii din întreaga lume.[53]

Scanned with OKEN Scanner

Însă un asemenea proiect multicolor, „Carnavalul arhitecturii", după cum l-a numit Pugin, a fost rareori susținut cu toată seriozitatea. În anul 1834, Gottfried Semper a descris, în batjocură, un arhitect în devenire gata să pună pe hîrtie planul unui oraș, făcînd înconjorul lumii și încărcîndu-și caietul cu proiecte, în speranța că va primi o comandă care să includă o Walhallă asemenea Parthenonului, o bazilică în stilul Monreale, un budoar pompeian, un palat asemănător cu Palazzo Pitti, o biserică bizantină și un bazar turcesc (toate acestea au fost, de fapt, comandate de către Ludwig I pentru orașul München) [54].

Imitarea stilurilor arhitectonice se punea de-a curmezișul teoriei romantice despre originalitate și autenticitate [55]. Totuși, ea deriva din aceeași noțiune de pluralism cultural, (credința că fiecare stil exotic și istoric are niște merite proprii și individuale) care a existat în spatele cerințelor persistente cu privire la ceea ce T. L. Donaldson numea, în anul 1847, „o arhitectură a perioadei noastre, un stil distinct, individual și palpabil al veacului al XIX-lea".[56] Bătălia stilurilor nu a fost o *bataille des fleurs (bătaie cu flori)* de carnaval, cu trefle și rozete arhitectonice, ci expresia unui conflict de idei foarte serios, cu atît mai mult cu cît a fost dusă de pe platforma romantică. „Noi nu vrem să reînviem în copie exactă, opere sau stilul unui individ sau chiar al unei perioade anume", scria Pugin, susținătorul goticului, „*noi ne batem pentru arta creștină, cea atît de cucernică, de majestuoasă și senină*". Nu e vorba de un *stil*, ci de un *principiu*." [57] Leo von Klenze, cel care a definit arhitectura drept „libera dezvoltare a gîndirii poetice", spunea că „doar atunci, cînd un stil dă dovada efectivă a unui principiu interior vital, poate deveni efectiv".[58] Pentru el, o clădire era un tot unitar organic, a cărui calitate decurge, mai curînd, din ideea centrală decît din exterior. Cu greu ar fi putut revivaliștii goticului să ia în discuție aceste afirmații, cu toate că Klenze se referea la arhitectura greacă.

Scanned with OKEN Scanner

E semnificativ faptul că această noțiune eminamente romantică, arhitectura văzută ca o *erstarrte Musik (muzică împietrită sau înghețată)*, a fost formulată, pentru întîia oară, de Schelling, în jurul anului 1802, cu referiri la templele grecești și la teoriile pitagoreice (el a asociat lira cu trigliful) [59]. Goethe a păstrat metafora în același context, în *Faust*, partea a II-a.[60] Într-un aforism (1827), el a apelat la o altă variantă, *verstummter Tonkunst (arta sunetelor amuțite)*, pe care a aplicat-o catedralei San Pietro din Roma [61]. Referindu-se, probabil, la clădirile în stil clasic, el i-a spus lui Eckermann, în anul 1829: „Am găsit printre hîrtiile mele o foaie unde numeam arhitectura muzică împietrită *(erstarrte Musik)*. Și cu adevărat că există ceva în aceste cuvinte, căci starea sufletească produsă de arhitectură seamănă cu cea în care te transpune muzica." [62] În acest sens, mai impresionist, expresia ar fi putut îmbrățișa și a îmbrățișat, pînă la urmă, toate formele arhitecturale, inclusiv cele medievale.[63] În eseul său cu privire la Notre Dame d'Amiens (1894), Walter Pater urma să pună în contrast „*melodia* simplă a arhitecturii grecești ... sensul ei, cum ar fi muzica față de o succesiune de sunete", cu „*armonia*" goticului, „muzică mai bogată, care s-a născut din opoziția sunetelor în cadrul aceluiași moment." [64]

Viteza cu care metafora cu muzica împietrită s-a răspîndit în întreaga Europă (după doi ani trecuse, din gură în gură, de la Berlin la Londra, unde a fost discutată de Mme de Staël și de Byron [65] precum și frecvența cu care a fost repetată sugerează capacitatea ei de a umple golul unei necesități, o cerință de a exprima o idee nouă. În contextul ei original, putea fi aplicată nu numai templelor grecești, ci și viguroasei arhitecturi geometrice a formelor pure dezvoltate de Ledoux și de Boullée în Franța, și de Friedrich Gilly în Prusia [66]. Ea a primit totuși o altă semnificație, odată cu dezvoltarea credinței romantice că muzica și arhitectura gotică reprezintă cele mai frumoase expresii artistice ale creștinătății.[67]

Scanned with OKEN Scanner

Ambele interpretări își găsesc o expresie vizuală în opera lui Karl Friedrich Schinkel, arhitectul cel mai des asociat scriitorilor care au dat naștere acestei fraze.[68]. Litografia sa din anul 1810, înfățișează o biserică în stil gotic, sau poate în stil gotic renascentist, poartă următoarele cuvinte: „O încercare de a da glas melancoliei dulci și plină de dor cu care slujba religioasă ce răsună într-o biserică îți umple inima“ [88]. El a pictat și niște catedrale gotice imaginare, cu dantelării de piatră avîntate și cu clopotnițe de o delicateță imaterială, care au fost arareori sau niciodată realizate cu adevărat, în toată epoca Evului Mediu [89]. Însă el a accentuat, în chipul cel mai limpede, legătura dintre muzică și arhitectură în decorațiunile pictate (care nu mai există azi) în marele Altes Museum din Berlin. Într-un mod și mai semnificativ, în jurul porții de la intrarea sărmanei Școli de arhitectură din Berlin — această Bau Akademie, aproape „văduvită de stil“, reprezintă, probabil, cel mai profund gîndit răspuns la întrebarea *In welchem Style sollen wir bauen?* —, el a așezat reliefuri înfățișîndu-l pe Orfeu vrăjind pietrele și pe Amfion clădind Teba cu cînturile lirei sale, mit menționat atît de Schelling cît și de Goethe cînd discutau despre „muzica împietrită“.

Cu toate că Schinkel a folosit stiluri din diverse perioade, în opera sa se face simțită o mare consistență. El a dobîndit de la maestrul său Gilly o înțelegere a arhitecturii volumului și formei geometrice, care ar putea explica, în parte, entuziasmul său precoce pentru bisericile în stil romanic din sudul Italiei, cele atît de solide, atît de pure în linii, precum și disprețul său pentru Baroc și Rococo.[69] Pe de altă parte, încă de la începutul carierei sale, el a vădit o dragoste statornică pentru clădirile gotice, „cele infinit de bogate și de îndrăznețe“, cum sînt catedralele din Viena și Praga [70]. „Arhitectura gotică pătrunde pînă la noi prin spiritul ei. Ea îndrăznește să facă atît de mult prin niște mijloace atît de mici“, scria el, în 1810. „Construcțiile gotice își refuză o pompă

lipsită de sens; totul derivă de la o idee. De aici caracterul ei necesar, grav, demn și sublim", cu toate că, pentru el, „proporțiile și soliditatea în volumele lor materiale" erau niște caracteristici ale arhitecturii antice [71]. El pare să fi încercat adesea o sinteză între cele două stiluri. El a impus o claritate de volum aproape neo-clasică operei sale în stil medieval, nu numai în cazul bisericilor lui neo-romanice, ci și în cazul catedralelor lui gotice imaginare, pe care le-a închipuit ca o combinație de cilindri și conuri în schițele pregătitoare. Dimpotrivă, modul dramatic în care a reușit să mînuiască spațiile care se înterpătrund, chiar și în interiorul unei clădiri de o austeritate atît de clasică cum a fost Altes Museum, pare să derive din experiența sa gotică. „El așează ades coloane după coloane, cu deschideri parțiale în zidul din spatele lor, prin care ochiul prinde, ca din întîmplare, niște piese arhitectonice în depărtare", nota un critic englez în anul 1834 [72]. „Își merită porecla de *Formendichter* (poet al formelor), pe care i-a dat-o concetățeanul său Seidel, într-atît de poetice și de pitorești îi sînt compozițiile", scria același admirator anonim [73].

Nici unul din contemporanii lui Schinkel nu pare să fi fost mai preocupat de problemele arhitectonice, în contrast cu cele stilistice. Dintre urmașii lui imediați, succesul a revenit celor care au dezvoltat un *Rundbogenstil*, îndeosebi lui Ludwig Persius, care a proiectat acea Friedenskirche din Potsdam și care a exploatat atît de genial poeticul mal al lacului unde a așezat-o [90]. Dar au existat mulți, în toate părțile Europei și în Statele Unite, care, fără a renunța întru-totul la ordinea clasică, s-au desprins de simplitatea neoclasică, de severa ei corectitudine structurală. Nu numai că au profitat din plin de înfrumusețările permise de regulile vitruviene, ci au încercat să le scoată în evidență prin crearea unor suprafețe și profiluri bogat modulate. Acroterii care sparg linia orizontului, cornișe îndrăznețe care ies în afară, sculpturi în relief pline de emfază, coloane și semi-coloane (mai des întîlnite decît

Scanned with OKEN Scanner

pilaştrii), toate sînt comasate şi se extind asemeni unui răpăit de tobe. În Londra, John Nash a imprimat teraselor lui, din Regent Park, (cele atît de diferite de liniştitele terase cu feţe netede înălţate în veacul al XVIII-lea, la Bath) o opulenţă spectaculoasă, imperial-romană, şi o grandilocvenţă care îi vor aminti lui Michelet de tablourile lui John Martin [91]. Azi, proiectul Liceului Regal din Edinburgh, executat de Thomas Hamilton, aminteşte mai degrabă de acele imagini ale cataclismelor istoriei pe care Martin însuşi le numea „perspective de sentiment" [92]. Stilul doric apare aici investit cu un nou sens al dramaticului, ca un nou tip de reacţii la lumină, umbră şi mişcare precum şi la acele „accidente" ale naturii pe care neo-clasicii tocmai le discreditaseră. Mai mult decît atît, Liceul nu este aşezat într-un cadru urban, înţepenit într-o structură de străzi şi case, ci pe o înălţime stîncoasă, înconjurat de alte clădiri greceşti, cu întinderi goale de pămînt între ele, aşa cum apar ruinele pe un perimetru curăţat de alte construcţii mai noi. Monumentul naţional doric, precursor al Walhallei lui Klenze, care domină Dunărea [87], nu a fost niciodată terminat şi, graţie întîmplării, arată cu adevărat ca o ruină acum.

În secolul al XVIII-lea, arhitecţii au învăţat legile proporţiilor şi au investigat detalii, prin ruinele greceşti şi romane. Acum ei încercau să creeze din nou efectul lor „total", urmînd pilda scriitorilor care începuseră, treptat, să privească ruinele drept lucruri frumoase în sine, pe lîngă faptul că erau nişte triste relicve ale unor valori de mult apuse. Chateaubriand se extazia în faţa lichenilor, a muşchiului şi a mărăcinişului ce creştea peste ruinele Greciei şi care unea arta cu natura. Întărite de trecerea timpului, ruinele vorbeau imaginaţiei. „Clădirile moderne nu spun nimic, ruinele însă grăiesc", scria Benjamin Constant, în 1808. Stendhal a mers pînă acolo, încît a declarat Colosseum-ul mai frumos în vremea lui decît a fost el vreodată. „Fragmentele de zid

Scanned with OKEN Scanner

înnegrite de timp au asupra sufletului mîngîierile muzicii lui Cimarosa", scria el.[74]

Astfel de emoţii nu puteau fi provocate de către ruinele de un pitoresc artificial, împrăştiate prin numeroasele parcuri englezeşti, în secolul al XVIII-lea. Voga pentru astfel de nebunii a scăzut, odată cu creşterea cultului pentru ruinele cu adevărat antice, emblemă a vremelniciei şi a permanenţei, a căderii imperiilor şi a supravieţuirii artei, a morţii şi a nemuririi. Arhitecţii proiectau acum construcţii complete, alcătuite din elemente antice, care par să pretindă o separare şi o recombinare abstractă, în mintea privitorului. Cisternone, construit între anii 1829—1842, la Livorno, de către Pasquale Poccianti, de pildă, e format din absida unei băi romane aşezată îndărătul unei colonade toscane. Totul este flancat de nişte blocuri obişnuite, de fiecare parte, şi reprezintă un grupaj de fragmente arhitectonice aparţinînd unor perioade şi scopuri tot atît de diferite ca şi cele care puteau fi întîlnite într-o aşezare antică[75]. La München, Propileele lui Klenze combină elemente similare într-un mod deosebit de dramatic şi de lipsit de precedent [93]. La Glasgow, Alexander Thomson a proiectat nişte biserici extraordinare, structuri asimetrice de elemente greceşti, asamblate cu o înaltă sensibilitate pentru calitatea pitorească a întregului, care domină împrejurimile monotone, asemeni ruinelor care se înalţă deasupra straturilor succesive ale istoriei.

Dar oricît de savante ar fi fost aceste combinaţii stilurile clasice au fost arareori capabile să răspundă cerinţelor romantismului pentru o arhitectură care să se adreseze sufletului. „Îţi închipui cumva, cititorule, că vreun suflet din Londra apreciază într-adevăr triglifele? Sau că i se bucură inima în faţa vreunui fronton?, şi-a asvîrlit Ruskin brutala întrebare în anul 1851[76]. Simplitatea plină de noblеţe şi grandoarea calmă a arhitecturii greceşti îl lăsau rece. Pentru el, totul era pur şi simplu monoton, iar el a recurs, la rîndul său, la o analogie muzicală, proclamînd faptul că

„adevărata legătură dintre monotonie și schimbare poate fi înțeleasă cel mai ușor dacă le urmărim în muzică". Ceea ce „este cu totul monoton e o arhitectură întunecată și moartă", declara el. Principiul vital al goticului e dorința de schimbare:

Din această stranie neliniște *a spiritului gotic îi purcede acestuia mărirea; neoboseala minții visătoare ce bîntuie de colo pînă colo printre nișe, care licărește febril în jurul turlelor și care se destramă și se pierde în înnodările de labirint și umbre de-a lungul unui zid sau acoperiș, fără răgaz și mulțumire ce nu vor veni niciodată. Grecii puteau adăsta în brazdele triglifelor, cufundați în pace, însă opera artei gotice e încă zbuciumată și niciodată nu va ajunge la odihnă, nici în chinurile ei, nici după ele, ci trebuie să treacă veșnic neostoită pînă ce dorința de schimbare se va liniști pe veci în schimbarea care va pogorî atît asupra celor trejí, cît și asupra celor care dorm.*[77]

Scanned with OKEN Scanner

4

ULTIMELE FARMECE ALE EVULUI MEDIU

Atitudinile secolului al XIX-lea față de arhitectura gotică oscilau între cele mai nebunești extreme ale admirației și ale ostilității, în timp ce interpretările fluctuau între mecanic și organic, ajungînd, în final, pînă la transcendental. Pentru unii, fenomenul gotic era în primul rînd natural, amintind de păduri și de ramurile boltite ale copacilor. Pentru alții, el reprezenta triumful artei inginerești și al geniului omenesc. Ar putea fi fantastic, adresîndu-se gustului pentru grotesc, a părut și profund simbolic, înmănunchind elemente care comportau, de la clopotnițele avîntate la gorgona care se hlizește pe cornișe, o semnificație religioasă sacră. Unii romano-catolici au văzut în catedralele gotice cea mai sublimă expresie artistică a creștinătății. Pentru mulți protestanți, însă, ca și pentru agnostici și ateiști, aceleași clădiri evocau întunecimea superstiției medievale. Germani, englezi și francezi au proclamat, cu toții, într-un glas, stilul gotic drept stilul lor „național" *par excellence*, în timp ce alții, în Europa și Statele Unite, susțineau că reprezintă unicul stil arhitectonic valid și universal care s-a dezvoltat din antichitate, fiind, prin urmare, singurul stil în care oamenii veacului al XIX-lea „ar trebui să clădească". Dar goticul a fost văzut și drept o variantă europeană a arhitecturii islamice și ca o înjosire a stilului arhitectonic romanic. El a fost lăudat sau condamnat drept o manifestare a libertății

artistice sau a subordonării artistului la biserică, expresie a absolutismului în politică, a monarhiei constituționale, a republicanismului sau a anarhiei.

Evident, stilul gotic nu a fost o descoperire, sau chiar o redescoperire făcută de romantici. Se pare, de fapt, că stilului nu i-au lipsit susținătorii din ziua în care absida abației St. Denis a fost terminată, din anul 1144, și pînă în zilele noastre (se mai lucrează încă la catedrala gotică din Washington D.C.). În toate discuțiile purtate pe marginea arhitecturii occidentale, de la Renaștere încoace, goticul a constituit mereu un punct de referință, ca un exemplu al degradării sau ca standard al perfecțiunii cu care puteau fi comparate clădirile construite în alte stiluri. Și, în ciuda teoreticienilor de factură clasică, care au continuat să tune și să fulgere împotriva lui, bisericile construite în stil gotic au continuat să atragă admirația și atenția (uneori destul de lipsită de bunăvoință) de-a lungul veacurilor al XVII-lea și al XVIII-lea. Același lucru poate fi spus și despre pictura medievală, despre manuscrisele miniate, despre sculptura în piatră sau în metal. Nici literatura medievală (Dante, Chaucer, Froissart, Thomas à Kempis) nu a fost pe de-a întregul dată uitării. Au existat, probabil, cîțiva avizi colecționari și studioși ai artelor medievale, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, care au avut rațiuni diverse, însă cei care echivalau Evul Mediu cu un simplu „lung răstimp de ignoranță“ (cuvintele îi aparțin lui d'Alembert) reprezentau un grup la fel de nenumeros, deși ceva mai articulat.[1]

În cursul veacului al XVIII-lea, mai ales în a doua jumătate, interesul pentru arta și literatura medievală a devenit mai viu. S-au publicat numeroase descrieri ale catedralelor celor mai importante, de obicei de către colecționarii de artă locali, și au apărut tablouri și litografii ale multora dintre ele. Treptat, s-a dezvoltat o estetică a arhitecturii gotice. „Cînd un arhitect cercetează o construcție gotică în lumina legilor grecești, el nu descoperă nimic altceva decît diformități“, scria

Richard Hurd în anul 1762. „Însă arhitectura gotică are legile ei proprii, prin care, la o analiză mai amănunțită, ea pare să fie la fel de merituoasă ca și arhitectura greacă".[2] În același mod, în *Von deutscher Baukunst* (1772—1773) tînărul Goethe a comparat favorabil goticul cu așa-zisul *goût grec (gust grec)* care se bucura, pe atunci, de cea mai înaltă popularitate în Franța, iar la Catedrala din Strasbourg el a descoperit „cel mai adînc sens al adevărului și al frumuseții proporțiilor care țîșnește din simplul și vigurosul suflet german, viu, pe scena înlănțuită, întunecată, îmbrobonată cu preoți a Evului Mediu". Turla ei era „copacul Domnului, înalt și stufos, cîntînd cu ramurile lui o mie, cu milioanele-i de crenguțe și cu frunzele-i cît nisipul mărilor, gloria Domnului nostru Dumnezeu stăpînul ei."[3]

Analogia naturală a fost preluată de Châteaubriand, în *„Génie du Christianisme" („Geniul creștinismului")*, în 1802, care a investit-o cu o nouă valență a frumosului și a impenetrabilului mister al naturii. Dar, în locul imaginii lui Goethe, care evoca un singur copac solitar, nenumăratele frunze cioplite în piatră ale catedralelor gotice, buchetele lor de coloane arborescente, cu bolțile lor răcoroase și înalte, sanctuarele lor umbroase, naosurile lor întunecate, portalurile joase, toate semănau pentru el cu labirinturile unei păduri.[4] În decursul a treizeci de ani, multe se întîmplaseră schimbînd atitudinile față de Evul Mediu; atît de multe, într-adevăr, încît Goethe va renunța, ulterior, la entuziasmul său tineresc. Construcțiile gotice au început să furnizeze cuvenitele elemente de decor amenințător și cutremurător de întunecos, apropiate poveștilor de groază, acelor romane pe care Jane Austen urma să le ia în derîdere în *Northanger Abbey (Mănăstirea Northanger)*. Și, în ciuda faptului că aceste cărți au, în marea lor majoritate, o nuanță anticatolică marcantă, ele îi sugerau lui Chateaubriand un sentiment religios care a persistat chiar și *„dans ce siècle incrédule" („în acest secol necredincios")*. În timp ce Goethe a descris catedrala din Strasbourg bol-

Scanned with OKEN Scanner

tindu-se deasupra *Pfaffenschauplatz medii aevi*, pe Chateaubriand l-a atras tot atît de mult fundamentul ideilor religioase care i-au dat naștere. „Nu poți intra într-o biserică gotică fără să simți un anume fior și un presentiment al divinului", scria el. Privind peste prăpastia săpată de iluminism și revoluție, el a văzut, în bisericile gotice, manifestări ale geniului creștin și a „*l'ancienne France*" *(străvechei Franțe)*. Totuși, romanticii germani (mai ales frații Schlegel și Joseph von Görres) au fost cei cărora Mme de Staël le-a acordat creditul unei interpretări religioase „cu totul noi" a arhitecturii medievale.[5] „Nu ne vom certa cu nimeni pentru preferința lui fie pentru stilul grecesc fie pentru cel gotic", remarca August Wilhelm Schlegel, în 1808. Însă în stilul gotic, el a detectat expresia „sublimei și binefăcătoarei religii", cea care „a înviorat, scoțînd lumea cea veche din starea de sleire și de înjosire". Reprezenta deci o strădanie de reconciliere a simțurilor cu spiritul, astfel încît impresiile și senzațiile să apară aureolate de legătura misterioasă cu niște lucruri mult mai înalte, iar „prorocirile și intuițiile indescriptibile ale nemărginirii" sufletului să fie exprimate prin „tipologii și simboluri împrumutate din lumea vizibilă"[6].

Monumentele vechii Grecii au fost rareori denigrate de romantici (pînă și Ruskin a recunoscut valoarea Parthenonului doar de formă),[7] însă aproape, ca printr-un truc de prestidigitație, meritele lor au fost schimbate în dezavantaje, au fost privite într-o lumină dezavantajoasă. Arhitectura greacă era rațională, ordonată, senină, suficientă ei însăși, finită, un simbol al puterii de înțelegere omenești. Însă „arhitectura greacă e un lucru", a remarcat Coleridge, „pe cînd cea gotică este o idee." [8] Pentru el, goticul era „infinitul făcut imaginabil", el definind infinitul drept ceva care „nu era nesfîrșire sau imensitate și nici perfecțiune, ci orice nu poate fi circumscris limitelor simțurilor omenești." [9] Astfel, goticul era într-o veșnică stare de devenire, asemeni poeziei romantice, aspirînd la idealuri care nu puteau fi

Scanned with OKEN Scanner

nicicînd realizate în această lume. Şi tocmai acest sens al unei aspiraţii perpetue, al unei eterne înălţări spre Dumnezeu a fost accentuat de Schinkel în pînzele lui cu catedrale gotice [89]. De asemenea, goticul a apărut ca un produs al pămînturilor din Europa de miazănoapte, asemeni copacilor din codrii germani (probabil că la aceasta a făcut aluzie Schinkel înconjurînd o biserică de stejari, într-o litografie), împărtăşind oarecum procesul unei creşteri firești [88].

Tablouri înfăţişînd catedrale gotice trezesc deseori comparaţii cu lumea însufleţită, cu implicaţii de o diversitate caracteristică simbolismului romantic. Caspar David Friedrich pare să fi contrapus credinţa catolică moartă (pentru el) a mănăstirilor în ruină cu religia vie a naturii (sau Protestantismului), reprezentată prin copacii care cresc împrejurul lor, cu ramurile multiplicînd bolţile gotice.[10] Pe de altă parte, în pînza urmaşului său, Ferdinand Oehme, *Catedrală, iarna*, lumînările aşezate pe altarul înalt aruncă o lumină plină de bunătate, care răzbate pînă la peristil, unde tufe de trandafiri răsar în jurul trunchiurilor coloanelor înalte, asemeni unor mlădiţe [94]. Constable, piosul anglican, sugerează o armonie perfectă între clopotniţa şi turlele catedralei din Salisbury şi delicata dantelărie a copacilor care înrămează una dintre vederile ei.[11] O metaforă naturală similară transpare, în mod voit sau nu, din tabloul *Catedrala din Chartres* al lui Corot, în care doi copaci reflectă asimetria turnurilor de la apus.[12]

Dar ideea unei creşteri naturale implică şi o descompunere organică. De aici rezultă o nouă atitudine faţă de ruinele medievale, cele care au provocat atît de multe melancolii, şovăind între amintire şi speranţă, şi care caracterizează atît de mult poezia romantică. După A. W. Schlegel, melancolia a apărut în acelaşi timp cu creştinismul: „o asemenea religie trebuie să trezească vaga presimţire, care doarme în fiece inimă simţitoare, la conştiinţa limpede că fericirea pentru care ne zbatem este de neatins, că nici un obiect

exterior nu ne va putea vreodată umple sufletele pe de-a întregul, că toate plăcerile lumești nu sînt nimic altceva decît o iluzie trecătoare și efemeră."[13] Ceva din această stare de spirit este captată în viziunea stranie a lui Blechen care înfățișează ruinele unei vaste biserici cu un pelerin (romanticul *Príbeag* întins pe pămînt) cufundat în somn pe dalele năpădite de ierburi [95]. Aici, goticul revine la starea lui naturală, naturii îi este redat ceea ce omul încercase să controleze și să îmblînzească.

Tabloul lui Blechen transmite și un sentiment foarte deosebit de misterul pe care-l emană bisericile gotice. Prin podea, se întrevăd criptele întunecate de dedesubt, amintind de remarca lui Victor Hugo, care spunea că sub fiecare catedrală mai există una, „joasă, întunecată, misterioasă, oarbă și mută":

Bolțile unui edificiu formează un alt edificiu, unde omul coboară în loc să urce și unde etajele subterane se întind sub suprastructura monumentului, asemeni munților și pădurilor inversate ce pot fi văzute oglindindu-se în apele unui lac, la picioarele munților și pădurilor de la marginea lui.[14]

Pe Hugo l-au interesat mai puțin interpretările transcendentale ale goticului, în comparație cu varietatea, cu iraționalitatea, cu contrastele lui dramatice dintre splendoare și mizerie, dintre frumos și grotesc. El a fost fascinat de aspectele sinistre ale Evului Mediu, de superstiție și de cruzime, pe care le-a redat atît de bine în propriile lui desene reprezentînd castele și turle gotice amenințătoare, căci, în arhitectura medievală, el a găsit o oglindire a viziunii sale asupra unui univers haotic:

un Babel cu margini înconjurat e
cu donjoane, clopotnițe, turnuri avîntate,
clădiri construite pentru credințele toate;
uriașe mase de geniu și piatră,
vaste grămezi ...[15]

Scanned with OKEN Scanner

Însă interiorul bisericii și în special cripta putea și a fost de multe ori privită drept un tărîm al liniștii, retras din tumultul vieții cotidiene. Aceasta este, neîndoielnic, impresia pe care ne-o dau tablourile lui François-Marius Granet — elev al lui David și prieten al lui Ingres — și care au început să fie expuse în anul 1799. Cu greu s-ar putea asocia succesul lor imediat cu voga poveștilor de groază, căci nu există nici o umbră de „teroare gotică" nici măcar în tabloul unui cadavru întins în cripta unei biserici, cu un preot și cu un acolit șoptind rugăciuni [96]. Iar pietatea care învăluie *Geniul creștinismului* poate fi descoperită numai în unele opere tîrzii, cum ar fi priveliștea bisericii inferioare a Sfîntului Francisc de la Assisi sau tabloul unei tinere care se călugărește spectacol care stîrnea indignarea călătorilor protestanți din Italia.[16]) Probabil că toate aceste imagini reflectau o dorință comună de singurătate liniștită, care friza uneori agorafobia, după evenimentele din 1790. Extraordinara creație a acelui *Musée des Monuments français* din timpul revoluției s-a bucurat de succes probabil că din niște motive asemănătoare, măcar în parte. Aici, în inima unui Paris zgomotos, vizitatorii se puteau retrage într-un sanctuar netulburat al unor efigii liniștite, „cavaleri și doamne rugîndu-se în capelele mute" [97]. Fondatorul muzeului, Alexandre Lenoir, scria, despre cei care se opreau lîngă monumentul pe care-l construise pentru Pierre Abélard și pentru iubita lui, că ar fi auzit *„soupirs de tendresse et d'amour ... Héloïse ! Abélard ! Abélard ! Héloïse !"* [17] *(„suspine de tandrețe și de dragoste ... Héloïse ! Abélard ! Abélard ! Héloïse !")*

Tot în anii 1790, în Anglia, Turner începuse să picteze interioare de biserici, îndreptîndu-și atenția nu atît asupra acurateței pretinse de anticari cît asupra unui efect general de ambianță: jocul substanței și al vidului, razele de lumină despicînd întunecimea bolților și căzînd asupra detaliilor sculptate și a relicvelor. Acuarela reprezentînd transeptul stăreției Ewenny, în 1797, datorează mult tablourilor lui Rembrandt, pe

Scanned with OKEN Scanner

care artistul le văzuse de curînd și cu care a asemănat-o unul dintre criticii contemporani lui.[18] Atitudinea lui Turner față de arhitectura medievală precum și atitudinea sa față de orice altceva pare pur picturală. Cu toate acestea, există puține imagini mai pline de forță și mai memorabile decît cea a unei turle înțepînd firmamentul, din schița lui înfățișînd o biserică în nordul Angliei [98]. Iată, aici, viziunea romantcă asupra „ideii gotice", în forma ei cea mai pură și cea mai simplă.

Efectul arhitecturii medievale asupra sufletului romantic a fost stimulat mult mai ușor și mai din plin de tablouri, decît de clădiri construite în stil neo-gotic. Într-adevăr, pentru Constable, „o clădire gotică nouă" era o absurditate. „Arhitectura, sculptura și pictura gotică aparțin unor epoci anume" declara el în anul 1836. „Le contemplăm prin prisma asociațiunilor dintre care multe, deși vagi și șterse, ne controlează strîns imaginația, iar noi ne simțim indignați în fața maimuțărelilor moderne ale caracteristicilor lor prin care se încearcă a ne înșela".[19] În 1837, Heine a redat o discuție pe care a avut-o cu un prieten de-al său în fața catedralei din Amiens: „M-a întrebat de ce noi, oameni ai zilelor noastre, sîntem incapabili să construim astfel de edificii. Eu i-am răspuns: Dragă Alphonse, oamenii acelor timpuri aveau convingeri, pe cînd noi, oamenii moderni, nu avem decît opinii și e nevoie de mai mult decît atît pentru a ridica o catedrală."[20] Începutul secolului al XIX-lea a dat naștere, într-adevăr, la o arhitectură de opinii.

Anumite studii detaliate de istoria arhitecturii medievale fragmentaseră noțiunea de „gotic" a veacului al XVIII-lea într-o multitudine de stiluri cronologice și regionale, de la goticul timpuriu creștin pînă la goticul perpendicular tîrziu, caracteristic Angliei, deschizînd astfel porțile nesfîrșitelor discuții cu privire la meritele stilurilor respective și posibilitățile lor de a răspunde anumitor meniri. Dar, deseori, aceste

Scanned with OKEN Scanner

opinii erau pe cît de sectare și de naționaliste, pe atît de estetice. Astfel, stilul romanesc a fost, probabil, susținut de protestanți, tocmai pentru că el nu a fost alterat de amintirile unui catolicism tîrziu de tip medieval, și de catolicii germani dintre cei mai conservatori, datorită eliberării acestui stil de orice asociație cu naționalism liberal, atît de caracteristic goticului. De aici a rezultat popularitatea *Rundbogenstil*-ului în Prusia lui Friedrich Wilhelm IV și în Bavaria lui Ludwig I. [21] Echivalentul englez, așa-zisul „lombardic", era lăudat pentru economia lui, ușurința de execuție, simplitate, durabilitate și frumusețe (în această ordine) [22]. Cu toate acestea, în Anglia și în Statele Unite, goticul era în general menit locurilor de cult protestant din simplul motiv al tradiției, fiind stilul marii majorități a catedralelor anglicane și a bisericilor parohiale, sfințite de rugăciunile și pietatea multor generații. Arhitectul Richard Upjohn, născut în Anglia dar educat în Statele Unite, obișnuia să accepte doar acele comenzi de catedrale gotice care erau făcute pentru membrii bisericii episcopale anglicane, celelalte secte trebuind să se mulțumească cu stilul rotunjit și arcuit. Aici discuțiile se învîrteau mai ales în jurul a ceea ce George Gilbert Scott numea „chestiunea alegerii unei singure varietăți de Arhitectură Ascuțită pentru o folosință a omului modern și a acelei varietăți care se pretează cel mai bine la această alegere", (el a optat pentru stilul englezesc „decorat", de la începutul secolului al XIV-lea). [23] Și, cu toate acestea, oricare ar fi fost alegerea arhitectului și oricum și-ar fi motivat el alegerea, avea toate șansele să fie criticat pentru construcția unui fals. Constable vorbea în numele multora cînd a condamnat renașterea goticului drept „o străduință vană de a readuce la viață o artă defunctă care ar putea doar reproduce un trup fără suflet și asta în cel mai bun caz." [24] Cuvintele lui ne reamintesc că obiecțiile moderne față de arhitectura veacului al XIX-lea și față de obligativitatea inoportună a problemei de stil sînt un

Scanned with OKEN Scanner

produs al ideilor romantice tot atît de mult pe cît sînt și clădirile înseși. În veacul al XVIII-lea, nimănui nu i-ar fi dat prin cap să pună la îndoială principiul imitației în arhitectură și nici să proclame existența sufletului la clădiri.

Pasiunea pentru antichitate și romantism, pretenții de acurateţe arheologică și de originalitate artistică spontană, nevoia de autenticitate și mai ales de sinceritate, revendicarea literei și spiritului gotic, toate acestea s-au ciocnit în sînul tipului de biserică din secolul al XIX-lea. Arhitecții numeroaselor biserici construite în Anglia, în timpul primelor trei decade ale secolului (și mai ales după 1815), au evitat acest conflict combinînd elemente ale clădirilor medievale și, uneori, îmbrăcînd pur și simplu formele regulate și geometrice cu o rețea de elemente gotice dibaci împrăștiate. Aceste biserici, care dețin o anume eleganță caracteristică secolului al XVIII-lea, plăcută privitorului modern (de pildă, casa parohială St. Peter din Brighton, creație a lui Charles Barry), i-au înspăimîntat pe contemporanii cei plini de seriozitate, și pe nici unul mai mult decît pe A. W. N. Pugin, care le vedea ca pe niște aspecte burlești ale goticului, niște „expediente lumești, de bîlci, potrivite doar pentru cei care trăiesc într-o splendidă înșelăciune.“ [25]

„Epoca actuală nu are un stil autohton în arhitectură“ se plîngea un critic de artă în 1839. „Arhitectura a devenit limbaj. Învățăm niște stiluri moarte așa cum învățăm niște limbi moarte.“[26] Dar, pentru Pugin, goticul era la fel de viu ca și latina unei slujbe religioase, iar biserica gotică nu era numai un simplu factor care provoca un nostalgic memento al Evului Mediu cel cucernic, ci o afirmare a unor adevăruri eterne care fuseseră puse în umbră de către Renaștere, de către reforma protestantă și, după cum a ajuns să o creadă mai tîrziu, chiar și de către contrareformă. Crescut în spiritul protestant (mama lui era irvingită), el și-a început de timpuriu cariera proiectînd mobilă într-o versiune cu ceva mai închegată, decît cea a „gustului gotic“ al vea-

Scanned with OKEN Scanner

culuí al XVIII-lea. Convertirea lui la biserica romană și la adevăratele principii ale arhitecturii gotice a avut loc în același timp. Cu zelul convertitului, el s-a apucat să îndrepte tot ce era învechit în cărți care se inspiraseră „din unicul sentiment de a confrunta cauza adevărului cu cauza erorii", [27] după cum proclama în prima dintre ele, scrisă în 1836. El resimțea acut „condiția decăzută a artelor" și nevoia de „sinceritate".

Pugin a fost excepțional de bine informat în domeniul construcțiilor medievale din Anglia, desenîndu-le pentru tatăl său încă din copilărie. Făcuse cunoștință cu scrierile romanticilor francezi și germani, ale lui Chateaubriand, Montalembert și ale (fie și indirect) fraților Schlegel. [28] De asemenea, el pare să-i fi citit pe teoreticienii arhitecturii din secolul al XVIII-lea, de la care a preluat „cele două mari reguli" de o rațională tate remarcabilă și anume „prima, nu trebuie să existe niște caracteristici ale unei clădiri care să nu țină de utilitate, de construcție sau de bună cuviință, a doua, toate ornamentele trebuie să fie niște elemente care îmbogățesc construcția de bază a clădirii." [29] Afirmația că aceste principii, fuseseră sau ar fi putut fi satisfăcute numai în „Arhitectura ascuțită sau creștină", a fost totuși originală.

Acceptînd credința generală că arhitectura greacă derivă din construcția lintelului unei colibe („primul principiu" al neo-clasicismului), el argumenta că ea este „în esență de lemn" și, prin urmare, falsă. Goticul reprezintă, însă, expresia perfectă a construcției în piatră, fiind atît de adecvat materialelor de construcție cît și natural, într-un sens nou (răs-muncitele analogii cu luminișurile pădurii fiind date unei convenabile uitări, în teoriile sale). [30] El a eliberat, astfel, bisericile onest clădite, în stilul renașterii gotice de stigmatul falsității și, în final, de identificarea arhitecturii creștine cu catolicismul medieval, pe care o făcuse chiar el. Mutîndu-și atenția de la stiluri la principii, de la integritatea și facultatea

Scanned with OKEN Scanner

imaginativă a arhitectului la natura și potențialitățile mediului, Pugin a oferit o soluție arhitectonică (fără a fi numai pitorească) conflictului dintre antichitate și romantism, precum și o teorie care a fost folosită, ulterior, pentru justificarea unor practici funcționaliste care l-ar fi umplut probabil de oroare.

Dar însuși Pugin a fost interesat atît de ornament cît și de construcție și impresia „glorioasă" (pentru a folosi unul dintre cuvintele lui preferate) făcută de o biserică, lăcaș al „celor mai solemne rituri ale cultului creștin", cu potire bătute în pietre prețioase, cu cupe pentru Sfînta Împărtășanie, cu odăjdii țesute în fir și sfite scînteind prin norii înmiresmați de tămîie, cu muzica solemnă, impresionantă, a cînturilor gregoriene. Veșmintele și obiectele de cult liturgice făcute după planurile lui precum și planșele colorate, din *Glossary of Ecclesiastical Ornament (Glosar al ornamentului ecleziastic)* (1844), cartea cea mai substanțială, constituie un indiciu al aspirațiilor sale la fel de precis ca și bisericile lui. Din cele douăzeci și cinci de biserici pe care le-a proiectat, în cinci ani, și pe care le-a comasat pe frontispiciul gravat al cărții, *Apology for the revival of Christian Architecture (Apologia renașterii arhitecturii creștine)* (1843), puține au fost terminate într-o deplină concordanță cu dorințele sale și față de nici una nu s-a arătat pe deplin satisfăcut [99]. „Niciodată n-am avut prilejul de a produce o clădire ecleziastică cu adevărat frumoasă, în afară doar de biserica mea, unde sînt și platnic și arhitect" scria el în 1850.[31] Și această excepție, Sfîntul Augustin din Ramsgate, este una din cele mai impresionante biserici ale secolului: o încercare liberă în stilul gotic al Kentului răsăritean din secolul al XIV-lea, robust construită din materiale locale, cu o bogată textură, proiectată cu simțămînt pentru misterul spațiilor interioare cald luminate [100]. Altminteri, el a reușit să-și satisfacă dragostea pentru labirintic și pentru minunățiile artei decorative medievale numai prin construcții laice, dintre care cea mai

Scanned with OKEN Scanner

notabilă este „*House of Lords*“ de la Westminster (*„Camera Lorzilor“*) [114].

După moartea prematură a lui Pugin, bătălia pentru principiile adevărate a fost continuată, într-un mod foarte prielnic, în a doua jumătate a secolului, de către arhitecții anglicani William Butterfield, William Burges și George Edmund Street, care s-au folosit cu mai multă îndrăzneală de limbajul gotic al formelor arhitectonice și au exploatat cu mai mult curaj contrastele dramatice dintre substanță și vid, dintre textură și culoare. Uneori bisericile lor par să amintească cu adevărat remarca lui Coleridge că „arhitectura gotică își pune pecetea autodistrugătoare asupra privitorului, el devine, ca și cum ar fi parte din opera pe care o admiră. O complexitate și o varietate fără de sfîrșit se împletesc într-un singur tot al cărui plan nu se distinge de execuție. O catedrală gotică reprezintă pietrificarea religiei noastre.“ [32]

În 1841, Pugin remarca faptul că artiștii începuseră să trezească din nou la viață principiile picturii, după cum și el încerca o repunere în drepturi a principiilor arhitecturii. Friedrich Overbeck, „acel prinț al pictorilor creștini“ scria Pugin, „a fost mentorul unei întregi școli de artiști mistici și religioși care sînt pe cale să-i facă degrabă de rușine pe cei din școala de artă naturală și senzuală, acei urmași moderni ai păgînismului care au întinat atîta timp reprezentările personajelor și evenimentelor sacre“ [33]. Această mișcare începuse, de fapt, cu treizeci de ani mai devreme, înainte de nașterea lui Pugin, în momentul în care Overbeck, Franz Pforr și alți patru tineri artiști au pus temeliile „Frăției Sfîntului Luca“ din Viena. Există o strînsă afinitate între scopurile acestor artiști și cele ale lui Pugin, după cum există și între desenul heraldic pe care l-au adoptat în 1809 și frontispiciul operei lui Pugin, *True Principles (Adevăratele principii)* din 1841 [101 a și b] — ambele reprezentîndu-l pe artistul religios lucrînd într-o cămăruță rupt de lumea înconjurătoare, ambele

Scanned with OKEN Scanner

făcînd aluzie la problema adevărului (primul prin W-ul de la *Wahrheit (adevăr)* pe piatra de temelie a boltii).

Pînza lui Franz Pforr, *Intrarea lui Rudolf de Habsburg în Basel în 1273*, operă începută la Viena, în anul 1808, și terminată la Roma, doi ani mai tîrziu, reprezintă, probabil, primul exemplu de subiect medieval pictat la scară mare, într-o manieră voit arhaică [102]. Motivele alegerii subiectului și stilului sînt complexe. Dragostea copilărească pentru povestile cavalerești (lucru care se vede din primele sale desene), a rodit într-o pasiune mai sobră. „Am o înclinație către Evul Mediu, vremuri cînd demnitatea omului se mai făcea din plin simțită" scria Pforr în 1810:

pe atunci ca ieșea la iveală la fel de limpede și de distinctă, pe cîmpul de luptă și în camera de consiliu, în piețe, și în cercurile familiale. Spiritul acelor vremuri este atît de frumos și atît de puțin folosit de artiști. Fantasticul se împletește ades cu realul, rarcori fără implicații morale și totul e străbătut de o undă contemplativă, atît de potrivită artei. [31]

Fie că și-a dezvoltat acest punct de vedere în mod independent, fie că a suferit influența fraților Schlegel, Tieck sau Chateaubriand, Pforr a găsit în Evul Mediu un univers de inspirație mult mai ademenitor decît Europa napoleoneană, un univers în care a putut intra și trăi după bunul său plac. [35] Prin urmare, Overbeck i-a făcut portretul „într-un cadru în care s-ar fi simțit poate cel mai fericit", pe o verandă gotică împodobită cu viță de vie, cu o fecioară croșetînd și citind și cu turla unei biserici medievale în zare. [103]

Probabil că Overbeck a fost cel care a jucat rolul preponderent în dezvoltarea stilistică a celor doi artiști, condiționată de credințele religioase (protestante) și cele estetice (neo-clasice). [36] Vizitînd galeria de artă din Viena, au fost șocați de senzualitatea operelor lui Correggio, Tițian și

Scanned with OKEN Scanner

ale maeștrilor bolognezi din secolul al XVII-lea, cei atît de admirați, ajungînd să descopere „o inimă rece pitită, în spatele tușeurilor îndrăznețe și ale frumoaselor culori.“ [37] Ei au găsit „Nobila simplitate“ (Pforr folosea cuvintele lui Winckelmann) doar în tablourile lui Rafael, ale lui Perugino și, mai cu seamă, în cele ale vechilor artiști germani, inspirîndu-i lui Pforr atît viitoarele tablouri cît și detaliile costumelor, perspectiva aplatizată, figurile pozînd înțepenite și strălucirea naivă a culorilor clare din *Intrarea lui Rudolf de Habsburg în Basel* [102].

De fapt, Overbeck și Pforr n-au făcut altceva decît să parafrazeze teoria neo-clasică în termeni creștini, pretinzînd nu numai o simplă puritate, ci și castitate, simplitatea copilărească a credinței, o pace meditativă, pietate, precum și subiecte care să exprime adevărul și moralitatea creștină. Împreună cu frații Schlegel, ei credeau că pictura este, prin esența ei, creștină și spirituală, în timp ce sculptura e păgînă și fizică. Întorcîndu-se la stilul secolelor al XV-lea și de la începutul celui de al XVI-lea, ei sperau să revitalizeze arta picturii în cele mai dezvoltate forme ale ei, înainte ca artiștii să fi fost corupți, credeau ei, de către o bolnăvicioasă admirație față de sculpturile antice. Această radicală revizuire a istoriei artei, după cum o consideră Vasari și alți scriitori care i-au urmat, reprezintă mesajul operei lui Overbeck *Triumful religiei în arte* [104], în care Antichitatea, reprezentată printr-o statuie sfărîmată și o coloană corintică răsturnată, este ignorată de o liotă de artiști printre care și Dürer, Lucas van Leyden, Memling, Fra Angelico și chiar și Brunelleschi, Mantegna și Rafael, deși Nicola Pisano studiază sarcofagul paleocreștin care-l ajută să creeze o artă „superioară“ a sculpturii. În planul din fund, se înalță o catedrală gotică simbolic neterminată. Mult înainte de a începe să lucreze la această vastă operă, în 1831, Overbeck fusese convertit la catolicism, devenind capul unui grup de artiști germani, în marea lor majoritate nou convertiți la catolicism,

Scanned with OKEN Scanner

porecliți nazarenenii (pe motivul pletelor și bărbilor lor lungi). Dar el și-a păstrat un fel de oroare protestantă față de paganism, de arta post-rafaelită și de catolicismul care a urmat reformei, se pare. Toate acestea au investit opera lui cu un magnetism intersectal.[38] (O altă versiune a *Triumfului religiei în arte* a fost comandată pentru țarul ortodox Alexandru al II-lea al Rusiei, în timp ce un desen preliminar de mari dimensiuni a fost cumpărat de Prințul consort drept cadou de Crăciun pentru regina Victoria).

Overbeck și Pforr n-au fost decît cei dintîi dintre numeroșii pictori care au căutat să producă o revenire la stilurile numite astăzi „prerenascentiste", dar pe care ei le vedeau drept medievale tîrzii.[39] Chiar și înainte de a veni în contact direct cu nazarenenii, Julius Schnorr von Carolsfeld l-a pictat pe Sfîntul Ioan Botezătorul vizitînd Sfînta familie, cu o delicatețe și cu o *gaucherie (stîngăcie)* ușor căutată, inspirată din operele italo-flamanzilor din secolul al XV-lea [105]. În jurul anilor 1820, pictorii și sculptorii italieni au început să scoată la lumină stilurile *quattrocento* tîrzii, care urmau să fie exploatate de așa-zișii „Puristi" (puriști) ai următorilor douăzeci de ani.[40] Dintre artiștii francezi care au căutat să ajungă din nou la puritatea primitivă a artei creștine, făcea parte și Hippolyte Flandrin, elev al lui Ingres, care studiase cu atenție pe cei mai vechi maeștri italieni.[41] Victor Orsel, fondatorul școlii „mistice" din Lyon, a compus alegoria sa *Binele și răul* în forma unui vitraliu, cu scene înfățișînd cavaleri virtuoși sau păcătoși, în stilul panourilor de predelă, (anexe la altar bogat împodobite) din *quattrocento* [106].

Artiștii britanici au fost îndemnați de Lord Lindsay să se inspire din tradiția „creștină și romano-teutonică", să dezgroape „relicvele neglijate ale unei epoci anterioare, mai simplă și mai plină de credință, să vorbească spiritului care sălășuiește în ele în propriul său grai universal și să aștepte respectuoși răspunsul lui".[42] Dînd

Scanned with OKEN Scanner

naştere unei arte care să rivalizeze cu cea a veacului al XV-lea, „Germania a făcut deja destul de mult", scria el în 1848. „Iar Anglia poate face multe, chiar şi mai multe." Poate fi o simplă coincidenţă că, în luna septembrie a aceluiaşi an, la Londra s-au pus bazele unei frăţii pre-rafaelite de către William Holman Hunt, Dante Gabriel Rosetti, John Everett Millais şi patru alţi pictori. După cum au notat ei înşişi ulterior, au fost împinşi nu atît de admiraţia faţă de predecesori, cît de ostilitatea faţă de „viclesugurile stereotipe ale şcolilor decadente" şi „tot ce era convenţional în arta contemporană." [43] Tînărul Rossetti a mers pînă acolo încît „a denunţat ştiinţa" perspectivei şi „s-a opus hotărît fiecărui rezultat al aplicaţiilor ei, declarînd că ceea ce s-a dovedit a fi rău era în mod evident mai bun." Acest lucru şi-a găsit confirmarea în primul lui tablou expus, *Copilăria fecioarei*, cu detaliul naturalistic redat cu naivitate [44]. Şi aici medievalismul se limitează la decor: figurile, mai ales cea a lui Joachim, sînt curios de moderne.

Iniţial, pre-rafaeliţii au fost mai puţin preocupaţi de arta creştină decît nazarenenii. Dintre primele trei tablouri pe care le-au expus în 1849, numai cel al lui Rossetti avea un subiect religios. Millais a contribuit cu *Isabela*, ilustrînd o povestire de Boccaccio, aşa cum a fost văzută în oglinda romantică a poemului lui Keats, redată cu ingenuitatea contrastelor coloristice ascuţite, a unei modelări plate şi a absenţei perspectivei aeriene, care contribuie la creşterea tensiunii psihologice. [45] Hunt l-a înfăţişat pe *Rienzi jurînd să obţină dreptate pentru moartea tînărului său frate, ucis într-o încăierare dintre cei din familiile Colonna şi Orsini* [107]. El a luat subiectul (căruia Wagner îi închinase încă de pe atunci o operă) dintr-un roman de Lord Lytton, avînd însă un scop caracteristic mai profund decît cel de a ilustra pur şi simplu o poveste plină de culoare. „Ca mai toţi junii, am fost şi eu mişcat de spiritul eliberator al acelor trecătoare timpuri revoluţionare", a notat el. „Rugăciunile ridicate spre

cer, împotriva tiraniei și asupririi celor sărmani și lipsiți de ajutor păreau potrivite unei analize picturale. « Pentru cît timp, Doamne? », se jeluiau pe atunci atîtea suflete însîngerate". Tablourile sale precum și cele ale lui Millais se înrudesc, de fapt, cu o lungă tradiție laică sau, mai bine-zis, cu două tradiții care se întrepătrund, cea a medievalismului politic și a celui poetic, „cauze pierdute, ultimele farmece ale Evului Mediu", mai curînd revăzute decît renăscute de către romantici.

Încă din Evul Mediu, poveștile cavalerești, ale cutezătorilor cavaleri și ale frumoaselor doamne, cu bătălii și turniruri, au avut și și-au păstrat o extraordinară popularitate pe care teoriile clasice literare au afectat-o prea puțin. Ele îi încîntau atît pe adulți cît și pe copiii tuturor mediilor sociale, de la „nordul Angliei", care fremăta la auzul baladei lui *Chevy-Chase*, de la țărănimea franceză, care cumpăra de la negustorii ambulanți romanele vestitei *Bibliothèque Bleue*, pînă la domnii cei sofisticați care continuau să citească *The Faerie Queene (Crăiasa zînelor)* precum și *Gerusalemme Liberata (Ierusalimul eliberat)* de Tasso.[46] La un nivel cultural mai înalt, însă, viziunea asupra epocii cavalerești era păstrată vie mai ales prin intermediul a două opere duios satirice. *Orlando Furioso* și *Don Quijote*. Ambele opere au furnizat artiștilor subiecte pe tot parcursul secolului al XVIII-lea. E aproape neîndoielnic faptul că Ariosto și Cervantes poartă, în mare parte, vina acestei nuanțe fanteziste, detectabile în întreg goticismul, în pofida unor atitudini mai pline de seriozitate față de Evul Mediu, care se ascund deseori în spatele dantelăriei de *papier mâché*.

Atracția Evului mediu s-a manifestat, în mod explicabil, asupra descendenților vechilor familii și chiar și asupra capetelor încoronate ale Europei. Pe de altă parte era cavalerească poate fi privită, mai degrabă, drept o vîrstă a legității aristocratice decît a celei absolutiste. Acesta a fost punctul de vedere cultivat în Franța de membrii acelei *noblesse d'l'épée (nobilime de spadă)*

Scanned with OKEN Scanner

ale cărei privilegii au fost îngrădite de către Ludovic al XIV-lea și a cărei putere a fost subminată de parveniții unei *noblesse de la robe (nobilime de robă)* [48]. În Anglia, lucrurile stăteau altminteri, căci oligarhii partidului Whig îi vedeau pe baronii Evului Mediu drept luptători întru cauza libertății britanice; cei ale căror pretenții la descendență normandă erau lipsite de greutate (Horace Walpole, de pildă) puteau să-și găsească niște strămoși spirituali în potrivnicii Regelui John [49]. Rațiunile creatorilor de clădiri în stilul renașterii gotice au fost adeseori amestecate. Fonthill [108] reprezintă un asemenea caz, văzut în anii 1777—1778 drept un prea minunat palat clădit asemenea unui turn de fildeș din vîrful căruia William Beckford putea privi cu dispreț la societatea care-l ostracizase, (început 1796, terminat 1807, dărîmat 1825) încrustat cu însemne heraldice care atrag atenția asupra faptului că posesorul „are acea calitate cu adevărat excepțională a unui descendent direct, în linie dreaptă, din toți acei baroni (care au lăsat în urma lor urmași) și care au smuls cu ascuțișul sabiei, din încleștarea unui tiranic suveran plin de împotrivire, acea «Magna Charta», marea temelie a libertăților noastre.“ [50] În timpul secolului al XVIII-lea, o construcție în stilul renașterii gotice a devenit și ea o trăsătură aproape esențială (de o naturalețe arhitecturală) a grădinii peisaj englezesc, în tovărășia căreia a trecut în Franța și Germania, unde și-a pierdut imediat conotațiile oligarhice. [51]

Revoluția franceză, care a unit regalitatea și nobilimea în nenorocire, a apropiat și mai mult interpretările absolutiste și aristocratice ale cavalerismului. Medievalismul a primit, astfel, o tentă anti-iacobină. În jurul anului 1790, Wilhelm al IX-lea von Hessen a înălțat, în parcul său de la Wilhelmshöhe, o imitație deosebit de veridică a unui castel medieval [109] cu niște elegante pavilioane în apropiere, destinate turnirelor, unde el și curtenii săi, înconjurați de solicitudinea servitorilor în costume medievale, se

puteau retrage, din mijlocul realităților unei Europe revoluționare, într-o lume de basm. Cam tot pe la aceeași dată, împăratul Franz II al Austriei a reconstituit un castel oarecum similar, numit Franzensburg [110], dotat și el cu un teren pentru turniruri, la Laxenburg, lîngă Viena. Franzensburg-ul era un fel de muzeu al Evului Mediu (curios de asemănător cu *Musée des Monuments français* [97] din Paris, deschis în împrejurări cu totul diferite), compus în parte din fragmente de clădiri medievale, cu o capelă completă — stil secolul al XIII-lea — adusă de la Klosterneuburg și umplută cu tablouri, sculpturi, vitralii și arme. Există chiar și o cameră plină cu instrumente de tortură și cu figura unui prizonier înlănțuit, în mărime naturală. Nu e vorba, însă, de un simplu aspect al grozăviei gotice: lui Vittorio Barzoni, antiiacobinul italian îi amintea de curțile vest-faliene ale căror atribuții despotice fuseseră restrînse de împăratul Maximilian I.[52] Iar acest castel a fost ocupat de Franz II, în parte, ca monument dedicat lui Maximilian I, „Ultimul dintre cavaleri", un admirator al romanțurilor medievale, un mare promotor al paradelor și al turnirelor. El simboliza, neîndoielnic, și gloria casei de Habsburg, o evocare a epocii cavalerești și un monument închinat despotismului iluminat și legitim. Cîțiva ani mai tîrziu, Germania, luptînd să scuture jugul napoleonean, avea să-și găsească, în arhitectura gotică, emblema unității naționale. Astfel, în 1815, Heinrich Olivier a comemorat semnarea Sfintei Alianțe printr-un tablou înfățișîndu-i pe Franz II, pe Împăratul Rusiei și pe Regele Prusiei, în armuri din *cap à pie, (cap pînă-n picioare)*, stînd în picioare într-o flamboaiantă biserică gotică [111].

În Franța lui Ludovic al XVI-lea, pictorii zugrăviseră deseori tablouri cu subiecte moralizatoare, luate din istoria medievală franceză, compuse aproximativ în maniera pînzelor religioase ale veacului al XVII-lea, însă simplificată, închegată, cu detalii de costumație și de cadru corecte din punct de vedere istoric; (Salonul din

1773 a inclus nu mai puțin de nouă scene din viața lui Ludovic cel Sfînt [53]. Acest stil a reînviat în ultimii ani ai Imperiului, în tablourile cu subiecte medievale sau renascentiste comandate pentru sacristia de la Saint-Denis, dintre care face parte și opera lui J.-J.-F. Le Barbier, *Ludovic cel Sfînt luînd steagul de luptă*, o clară aluzie la adresa lui Napoleon (în momentul în care pictorul l-a început, în anul 1811) putînd fi însă la fel de bine asociat cu Ludovic al XVIII-lea care se urcase de curînd pe tron, în anul expunerii tabloului, 1814 [54]. Sub Restaurație și sub Monarhia din iulie, pictorii au lucrat într-o manieră cu totul asemănătoare la piese de altar, destinate bisericilor pariziene, și la niște scene de mari dimensiuni din istoria Franței, destinate cunoscutelor *Galéries historiques* de la Versailles, sugerînd uneori că și ei învățaseră și uitaseră tot atît de puțin ca și Bourbonii înșiși.

În arhitectură, Bourbonii Restaurației au continuat să favorizeze stilul neo-clasic pe care îl susținuseră și înainte de revoluție, chiar și în cazul cunoscutei *Chapelle expiatoire* din Paris, proiectată de către P.-F.-L. Fontaine în memoria lui Ludovic al XVI-lea și a Mariei Antoinette. În Italia, însă, regele Sardiniei, Carlo Felice, și-a întors privirea înapoi spre Evul Mediu în concepția sa cu privire la monarhie, poruncind reconstrucția lăcașului de veci al strămbunilor săi, abația Hautecombe din Savoia, într-un fel de hiper-gotic încrustat din gros cu sculpturi și împănat cu turnuri zbîrlite cu motive florale de piatră, creînd astfel un interior cu mult mai elaborat decît cel care fusese desacralizat în timpul revoluției. Un stil de o bogăție asemănătoare a fost adoptat, în anul 1842, pentru lărgirea și cofrarea capelei mortuare clasice a familiei de Orléans de la Dreux, cu vitralii executate după Ingres și Delacroix. Legătura dintre monarhie și medievalism și-a găsit probabil expresia cea mai notabilă în extraordinarele serii de castele regale din secolul al XIX-lea, [55] Windsor, în primul rînd, care a fost transformat, între anii 1824 și

Scanned with OKEN Scanner

1837, într-o compoziție superb de pitorească de către Sir Jeffrey Wyatville, nepotul arhitectului de la Fonthill [112], apoi Pena, din apropiere de Cintra, înălțat în jurul anului 1840 pentru prințul german consort al reginei Portugaliei, întunecatul Château de Pierrefonds, reconstruit de către Viollet-Le-Duc pentru Napoleon III începînd cu anul 1858 și pînă la întreruperea lucrărilor, în 1870, și ca un *„fin de race"* (*„piesă de rezistență"*) distinct, maniaco-obsesivul Neuschwanstein, avîntîndu-se deasupra lacului Alpin, castel început în 1869 pentru Ludwig al II-lea al Bavariei și neterminat cu totul înainte ca acesta să fie declarat nebun, în 1886 [113].

Totuși, vechiul statut al epocii cavalerești și, prin urmare, al arhitecturii gotice în opoziție cu absolutismul nu a fost pe de-a întregul dat uitării. În 1831, Ludovic Vitet pretindea că așa-zisul *„style ogivale"* (*stil ogival*) exprima dezideratele Revoluției din iulie; avea ca principiu de bază libertatea, întrupa spiritul asociativ și comuniunea de sentimente naționale. *„Elle est bourgeoise"* (*E burghez*), scria el.[56] Pentru filosoful liberal Edgar Quinet reprezenta unificarea în diversitatea omenească[57]. Se spune că goticul a fost creația maeștrilor francmasoni care s-au eliberat de prejudecățile strictelor reguli ale ordinii monahale, stilul evoluînd în orașele franceze care se ridicaseră împotriva ordinii feudale și începuseră să-și dizolve propriile consilii municipale[58]. El a ajuns să elibereze din robie pînă și pe numeroșii meșteșugari care sculptau capiteluri, acoperișuri ornamentate și strane[59].

Astfel de idei au jucat, probabil, un anume rol în hotărîrea Parlamentului de a reconstitui, în stil gotic, Noul Palat Westminster, distrus într-un incendiu [114]. Cu toate acestea, Pugin, autorul detaliilor cărora li se datorează aproape întreg efectul vizual al Parlamentului, a fost aproape în întregime preocupat de semnificația religioasă a arhitecturii „ascuțite sau creștine". În cadrul sistemului parlamentar britanic, medievalismul a fost mai puțin asociat cu sentimentele

liberale și mai mult cu cele conservatoare. Renașterea gotică și cea catolică (atît cea anglicană cît și cea romană) au fost alăturate prin mișcarea lui Disraeli, Tînăra Anglie, care a luat ființă parte din niște înclinații reacționare, parte dintr-o dorință de a înviora valorile spirituale într-o lume tot mai subjugată de utilitarismul benthamit. Ea a fost corect definită drept mișcarea de la Oxford, transferată de la religie la politică. [60] Portretul pe care Daniel Maclise l-a făcut baronetului catolic Sir Francisc Sykes și familiei sale, îmbrăcați cu toții în costume medievale, captează deosebit de frumos această stare de spirit [115]. Ei arată ca și cum s-ar fi pregătit pentru cea mai lipsită de noimă manifestare a medievalismului din acei ani, faimosul „Turnir Eglinton", organizat de contele de Eglinton la castelul său din Scoția. Disraeli urma să deslușească aici simbolurile unor mari adevăruri și ale unor și mai înalte scopuri: „Fără renașterea principiilor bisericii, acest spectacol de paradă măreț și glorios n-ar fi avut loc niciînd", remarcă un personaj din *Endymion*. „Însă e o paradă numai pentru neinițiați." [61]

Dar pînă și inițiații găseau, probabil, într-un asemenea spectacol, doar niște ecouri pitorești și poetice. Chateaubriand însuși, cel atît de preocupat să explice semnificația religioasă a epocii cavalerești, a descris-o drept singura epocă poetică din istoria Franței, *„l'âge de la féerie et des enchantements"* (*„epoca feeriei și a farmecelor"*) [62], și este puțin probabilă preocuparea pentru probleme de ordin politic sau religios a multor dintre cei ce și-au construit clădiri neo-gotice, umplîndu-le cu mobilă și cu bibelouri în spiritul acelor gusturi (foarte răspîndite printre clasele de mijloc din Franța, Anglia și America). [63] Oricine își alegea acel stil „adopta veșnic admiratul stil de poeți și pictori", scria un arhitect englez pe nume Francisc Goodwin, în 1835 [64]. Dar planul unei „vile gotice" pe care l-a ilustrat reprezintă varianta unui tip ce s-a perpetuat, în decursul secolului al XVIII-lea, și care a fost primit cu

tot mai multă răceală de către cei care preluaseră convingerile romantice privitoare atît la pictură și la poezie cît și la Evul Mediu. Pentru Pugin o asemenea construcție reprezenta o pildă de degradare mizeră a „arhitecturii noastre naționale și catolice" către un stil adoptat „nu pe baza unor principii consistente, nu pe baza unei autorități, nici pe baza unei expresii a credinței, a guvernului, a țării noastre, ci ca una din fațetele disimulării specifice acelor zile, afectat și dezafectat după bunul plac și folosit ocazional după împrejurări sau capriciu". [65] Nimeni nu era în măsură să judece mai bine decît el care, în tinerețea lui neregenerată, a ales tocmai așa goticul pentru mobilă și feronerie.

Primele desene și planuri ale lui Pugin, care comportă interpretarea goticului făcută din secolul al XVIII-lea pînă în anii 1820, se aseamănă oarecum, prin eleganța lor încărcată cu broderii și cu motive florale [116], cu mobilierul creat în Franța acelor timpuri, declanșînd aceeași ostilitate critică. „Nimic nu seamănă mai puțin cu Evul Mediu decît ceasurile în stil trubadureSc care au apărut peste tot în jurul anului 1825", a remarcat Gautier mai tîrziu. „Unul dintre marile merite ale școlii romantice a fost că a debarasat radical artele de ele." [66] Asemenea obiecte exprimau atitudinea sentimentală rezumată încîntător de către o gravură după A.-E. Fragonard, intitulată *Romanța* [117]. Exista, totuși, o latură mai serioasă a tablourilor în *style troubadour (stil trubadureSc)* și un prim asemenea tablou, *Valentine de Milan*, al lui Fleury Richard, a apărut la Salonul din 1802, anul în care s-a publicat *Le génie du Christianisme*. [67]

Prin compoziție și sentiment, aceste tablouri se reîntorc la litografiile ce ilustrează edițiile revăzute și traducerile cunoscutelor *chansons de geste*, pe care le-a publicat contele de Tressan în jurul anului 1780. Mai mult decît atît, ele sînt pictate în maniera pieselor de cabinet olandeze din veacul al XVII-lea, care au exercitat o atît de puternică atracție asupra gustului „*ci-devant*"

Scanned with OKEN Scanner

(respectiv). Cele mai multe dintre ele reprezintă niște episoade mișcătoare din istoria sau literatura franceză, a veacului al XVI-lea sau a Evului Mediu, cu o considerație adecvată pentru acuratețea detaliilor la costume și la arhitectură, uneori inspirate de exponatele din *Musée des Monuments français*. Și, asemeni acestei instituții de artă, și ele par să fi jucat un rol în dezvoltarea ulterioară a conștiinței istorice. Bucurîndu-se de o largă răspîndire sub forma unor gravuri, au furnizat structura de bază a unor tablouri cu teme similare care au fost pictate în toate țările europene și în America de-a lungul întregului secol al XIX-lea. Însă viziunea artificioasă pe care o dădeau asupra Evului Mediu cu greu a putut satisface pe cei care citiseră textele originale cu o sensibilitate romantică. *Les amours funestes de Françoise de Rimini (Amorurile funeste ale Francescăi da Rimini) (Paolo și Francesca)* de Marie-Philippe Coupin de la Couperie, a fost expus la Salonul din 1812 și cumpărat de Josephina, reprezentînd un exemplar marcant al acestui gen (mai degrabă sentimental decît pasionat), pictat cu precizie, grijă și atenție față de detaliile individuale [118]. Există probabilitatea ca Ingres să fi văzut o copie a acestui tablou înainte de a picta, pentru Caroline Murat (cumnata Josephinei), prima dintre cele cinci reprezentări ale acestui subiect, cu toate că pictorul și-a găsit inspirația artistică în numeroase alte surse. El a adoptat însă un stil „primitiv", întru totul potrivit acestui subiect medieval (un stil mai curînd olandez decît italian), scos în evidență prin netezimea finisării și prin contrastele cromatice de o ascuțime acidă. În a doua versiune a tabloului, pictată în anul 1819, care este și mai reușită, el face să crească tensiunea dramatică prin închiderea aproape funebră a celor doi iubiți într-o cameră asemănătoare unei cutii, de unde nu există altă scăpare decît prin fața spadei pe care o trage din teacă Gianciotto Malatesta în momentul în care Francescăi îi cade cartea din mîini iar Paolo se întinde duios să o sărute [119].

Scanned with OKEN Scanner

„Îndrăzneţule iubit, niciînd, niciînd n-ai putea săruta chiar de-ţi vei atinge aproape ţelul!“ Piesa de epocă a cîştigat în intensitate poetică fiind o meditaţie caracteristic romantică pe marginea iubirii, a morţii, a timpului şi a artei.

În cazul unei alte pînze *Roger eliberînd-o pe Angelica* [120], Ingres a preluat, din *Orlando Furioso*, un incident care a fost frecvent ilustrat, încă din secolul al XVI-lea. El s-a desprins, totuşi, de predecesorii săi înveşmîntîndu-l pe Roger într-o armură corectă de tipul *„quattrocento“* (preluată din monumentele funerare ale Romei, oraş care l-a găzduit pe pictor o perioadă) şi, mai mult chiar, prin investirea scenei cu o senzualitate aproape aberantă, cu totul străină lui Ariosto. Goliciunea lunecoasă a Angelicăi, moale, de culoarea fildeşului, pusă în contrast cu îmbrăcămintea metalică a lui Roger, încheieturile mîinilor ei prinse în lanţuri, poza ei de dăruire plină de docilitate ne duc mai degrabă cu gîndul la lumea marchizului de Sade. În ciuda acestui fapt, puţinii critici care au remarcat tabloul la Salonul din 1819 (în cadrul căruia a expus şi Géricault *Pluta „Meduzei“*) au fost şocaţi numai de primitivismul lui stilistic. Unul dintre ei se plîngea că îi aminteşte de versurile *„plus niais que naïf“ („mai mult prostuţe decît naive“)* ale „noilor trubaduri“ care încercau să-i copieze pe vechii poeţi provensali. Printr-o ciudată coincidenţă, Keats a transformat, în acelaşi an, o romanţă din colecţia contelui de Tressan în poezia senzuală, opulentă, romantic britanică din *The Eve of Sf. Agnes (Ajunul Sfintei Agnes)*, cu cuvenita referire la

„o străveche baladă de mult uitată numită-n provensală «La belle dame sans mercy»“

Şi, totuşi, a fost mai mult decît o coincidenţă faptul că, între anii 1818 şi 1827, nazarenenii din Roma acopereau camerele cazinoului Marchizului Carlo Massimo cu fresce inspirate din Dante, Ariosto şi Tasso, deşi ei au dovedit o viziune a

Evului Mediu eminamente religioasă, atît prin alegerea subiectelor cît și prin cea a stilului. Camera Dante e dominată de fresca *Paradíso*, pictată de Philipp Veit, pe tavan, subiect pe care pictorii l-au ignorat de la Renaștere încoace, în timp ce aici apare în maniera lui Fra Angelico. În camerele Tasso și Ariosto, aureola cavalerilor pălește în fața simbolismului creștin. Iubirea Angelicăi și a lui Medoro este ilustrată în niște termeni pur spirituali. Și se naște îndoiala dacă din veacul al XV-lea pînă atunci, s-au mai pictat niște nuduri mai caste decît cele ale lui Olindo și al Sofroniei, aparținînd lui Overbeck. (Chiar și ca învățăcel, Overbeck obișnuia să refuze schița după un model feminin dezbrăcat, spunînd că „mai bine să desenez mai puțin dibaci decît să călpuiesc niște simțăminte ce-s comoara cea mai de preț a artistului". [68] Cu siguranță că aceste nuduri contrastează, la fel de izbitor, atît cu cele din tablourile de maturitate ale lui Delacroix, avînd un subiect similar, cît și cu Angelica lui Ingres [69].

„Privind prin Montfaucon m-am convins că străvechea istorie a Franței din timpul lui Ludovic cel Sfînt și a altora e un loc rodnic de unde se poate culege", scria Ingres într-un caiet, la o dată anterioară. „Un pictor istoric care ia în stăpînire acest secol va fi în stare să-l valorifice așa cum se cuvine din punct de vedere artistic, și va da contemporanilor ceva mai interesant, căci Ahile și Agamemnon, cît or fi ei de mîndri, grăiesc mai puțin inimii decît Ludovic cel Sfînt, Philippe de Valois, Ludovic cel Tînăr și mulți alții." [70] Plecînd de la asemenea idei, el a efectuat studii detailate de armuri medievale, pictînd, în anul 1821, *Intrarea viitorului Carol Quintul în Paris*, într-un stil de miniaturist de secol al cincisprezecelea. [71]

Este evident faptul că Delacroix a exploatat Evul Mediu într-un mod diferit. De-a lungul carierei sale, el a executat o serie de tablouri mai mici cu subiecte medievale, de inspirație istorică sau literară (și chiar și o acuarelă înfățișîndu-i

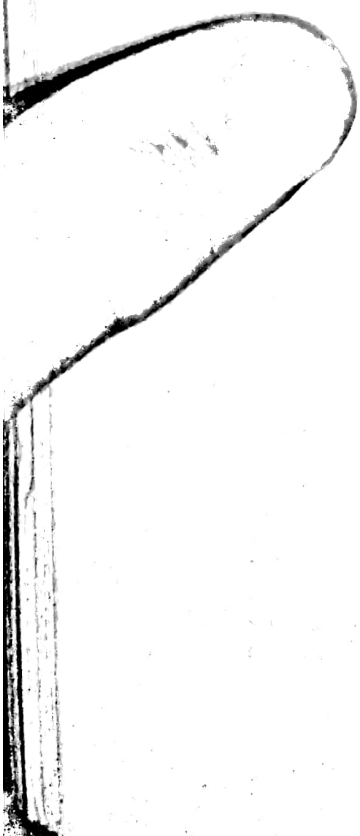
Scanned with OKEN Scanner

pe Paolo şi pe Francesca).[72] Toate acestea au fost, la început, tributare acelui *style troubadour*, deşi pictorul a acordat o mai mică atenţie detaliilor costumelor, în comparaţie cu efectele de culoare, şi încă şi mai puţin sentimentului în comparaţie cu violenţa. Răpirea, bătălia, omorul şi moartea violentă constituie temele sale. Inspirîndu-se din romanele medievale ale lui Scott, el a ales, după cum era şi de aşteptat, scena cu asasinarea episcopului de Liège din *Quentin Durward* şi răpirea Rebecăi din *Ivanhoe*.[73] Fiindu-i comandat un tablou care să înfăţişeze moartea lui Charles le Téméraire, în bătălia de la Nancy, a remarcat, în anul 1828, că subiectul era „*tout-à-fait dans ce qui me plaît à faire*“[74] (*„cu totul în genul celor care-mi plac“*). În anul următor, i s-a comandat un tablou al bătăliei de la Poitiers de către Ducesa de Berry.[75] Mai tîrziu, el însuşi a dedicat unor subiecte medievale două dintre cele mai mari pînze ale sale *Bătălia de la Taillebourg*, 1242 şi *Intrarea cruciaţilor în Constantinopol*, 1204 [121]. Amîndouă au fost achiziţionate pentru Coroană.

„*Voila enfin une bataille véritable*“ (*„Iată în sfîrşit o adevărată bătălie“*) scria Louis Batissier despre *Bătălia de la Taillebourg*, la prima ei expunere, în 1837. „Aici se luptă, se ucide, se răneşte, se moare, se triumfă, un haos cumplit de săbii, flamuri, cai, soldaţi, ofiţeri, francezi şi englezi.“[76] El reprezintă unul dintre cele 15 vaste tablouri pictate pentru „*Galerie des Batailles*“ (*„Galeria bătăliilor“*) de la Versailles, serie menită să redeştepte sentimentul de mîndrie naţională a unui popor „*qui s'ennuie*“ (*„care se plictiseşte“*) sub Monarhia din iulie. *Intrarea în Constantinopol*, cu toate că reprezintă unul dintre episoadele cele mai discreditate ale istoriei medievale (pe care nici măcar Papa acelor timpuri nu a fost în stare să-l justifice), a fost pictat pentru *Les salles des Croissades* tot de la Versailles, o suită de încăperi căptuşite cu tablouri mari şi mici care oglindesc participarea Franţei la cruciade, unul dintre puţinele complexe decorative romantice cu ade-

Scanned with OKEN Scanner

vărat mari, care a fost realizat vreodată. Pe Delacroix însă pare să-l fi interesat mai puțin scopul didactic al acestei serii, sau chiar și semnificația istorică a subiectului. „Ceea ce face din acest tablou o operă profund mișcătoare este armonia lui furtunoasă și întunecată", scria Baudelaire. „Peste tot steaguri care fîlfîie și se încolăcesc desfăcîndu-și în plesnet strălucitoarele falduri în atmosfera transparentă! Peste tot o gloată neliniștită, mișcătoare, tumultul armelor, splendoarea ceremonioasă a veșmintelor, adevărul retoric al gestului în marile ocazii ale vieții!" E imaginea unei lumi mai violente și mai crude, dar, în același timp, și mai poetice și colorate, lume în care detaliile costumelor și chiar și anatomia figurilor sînt aservite unei armonii picturale covîrșitoare. Achille Ricourt, fondatorul ziarului *L'Artiste* și admirator al lui Delacroix, a fost întrebat dacă ceea ce se vede ca o pată de culoare strălucitoare este pieptul sau spinarea unui personaj. „*Ni l' un ni l'autre, C'est de la peinture*"[77] („*Nici una, nici alta, este pictura*").



5

SENTIMENTUL TRECUTULUI

Viziunile asupra Evului Mediu, pe care le-au invocat artiștii la începutul veacului al XIX-lea, reprezintă segmentele unei noi panorame asupra istoriei universale, preconturate de o generație anterioară de istorici, însă colorate și elaborate, de către romantici, cu urmări grăitoare căci medievalismul a jucat un rol mai important în „preromantism" decît în romantism însuși. Chiar și subiectul medieval a fost mai rar folosit de către pictorii romantici decît se bănuiește în general. Cazul lui Sir Walter Scott este revelator. După o serie de incursiuni tinerești într-un cadru medieval de factură distinctă caracteristic secolului al XVIII-lea (traduceri din literatura germană *Sturm und Drang*, culegere de balade de frontieră, poezie în tradiția lui Ariosto și Spenser), scriitorul a început să lucreze, în anul 1814, la romanele Wawerley, care i-au deschis porțile faimei de azi. Acțiunea primelor nouă dintre ele se desfășoară în secolul al XVIII-lea sau la sfîrșitul secolului al XVII-lea. Abia în 1819 a făcut el, din Evul Mediu, scenă a romanelor sale, scriind *Ivanhoe*. *Ivanhoe*, ca un nou tip de roman, în care sînt redate aventurile unui om obișnuit prins în vîltoarea evenimentelor istorice, e foarte deosebit de toate celelalte romanțuri gotice care se bucuraseră de o popularitate atît de mare pînă atunci.[1] În ciuda unor oarecare anacro-

nisme, *Ivanhoe* reprezintă o încercare mult mai conștiincioasă de a zugrăvi o perioadă îndepărtată decît orice altă operă de ficțiune care o precede nefiind însă, bineînțeles, tot atît de exhaustiv și de „științific" scrisă precum romanele istorice ce urmau a le scrie Charles Reade, George Eliot, și alții, la mijlocul veacului al XIX-lea.[2] Studiile lui Scott asupra istoriei apropiate (căci el s-a născut doar la 26 de ani după răscoala din 1745 și i-a cunoscut personal pe mulți dintre cei care au luat parte la ea) l-au învățat, atît pe el cît și pe cititorii lui, lecția vitală a relativismului istoric și cultural: diferențele dintre trecut și prezent sînt mai mari și mai numeroase decît cele care apar în veșmintele purtate sau în locuințe.

G. M. Trevelyan atribuia „aproape în întregime romanelor Waverley" diferența de viziune istorică dintre Gibbon și Macaulay. Primul a scris ca și cum fiecare împărat roman, fiecare căpitan got și fiecare anahoret din Thebaida ar fi fost un om al veacului al XVIII-lea, iar cel de-al doilea, nu pierdea niciînd ocazia de a accentua diferențele dintre mentalitatea timpului său și cea a timpului din operele sale. Acest lucru poate trece drept o exagerare. După cum va aprecia orice cititor al „Istorismului" lui Meineke, au existat multe scrieri istorice „juste" între Gibbon și Macaulay, care au ajutat la cizelarea unei noi conștiințe istorice. Dacă n-ar fi existat Scott și ceilalți cîțiva romancieri istorici tributari lui (Hugo, Mérimée și de Vigny în Franța, Manzoni în Italia, Fenimore Cooper în America) cu greu ar fi devenit istorie un subiect atît de vast și de un interes atît de popular, în cursul secolului al XIX-lea. Căci, deși filosofii istorici din secolul al XVIII-lea, cu toleranța lor „iluministă", începuseră să privească manierele și credințele diferite de ale lor cu tot mai multă simpatie, mergînd uneori pînă a le considera alternative și nu deviații, lor le-a lipsit empatia imaginativă, abilitatea de identificare cerută de romantici. La aceasta făcea referință

Barthold Georg Niebuhr cînd se plîngea, în anul 1814, că nici Hume nici Gibbon nu dăduseră nici o indicație asupra a „ceea ce simțea inima omenească".[3]

Dar, de obicei, nu s-a subliniat îndeajuns rolul cel mare, probabil crucial, pe care l-au jucat, în dezvoltarea sentimentului istoric din Apus, nu atît istoricii și romancierii istorici cît istoria însăși. Revoluția franceză a ascuțit sentimentul trecutului într-un mod în care nici un alt eveniment nu îl făcuse. Nici un alt eveniment nu luase, vreodată, niște dimensiuni atît de catastrofice. Prin crearea unei falii între trecutul imediat și prezent, care se lărgea cu fiecare an, începînd din 1789 și pînă în 1815, s-a grăbit conștientizarea fenomenului de trecere a timpului. Toate celelalte evenimente istorice precedente, mai ales revoluțiile anterioare din Anglia secolului al XVII-lea, au fost, dintr-o dată, privite într-o nouă și dramatică perspectivă. Într-o oarecare măsură, revoluția a democratizat istoria, scoțîndu-se în relief influența evenimentelor politice asupra oamenilor de rînd și viceversa. Ea a dezvăluit, în același timp, niște complexități neașteptate ale relației dintre idei și fapte, dintre evenimente și opinii. Macaulay a fost conștient de acest lucru. „Fost-a oare", se întreba el, în 1835,

fost-a oare vreun spectator pentru care Revoluția franceză sau revoluțiile în general au apărut exact în aceeași lumină, ca și în ziua căderii Bastiliei, în ziua cînd girondinii au fost tîrîți la eșafod, în ziua în care Directoratul și-a îmbarcat potrivnicii trimițîndu-i în Guiana, sau în ziua cînd Corpul legislativ a fost scos cu baioneta din sală?

El declara că „un om care a avut exact aceeași părere despre Revoluție și în anul 1789, și în anul 1798, și în anul 1804, și în anul 1814 sau 1834 ar fi fost fie un profet de inspirație divină, fie un imbecil încăpățînat". Și, într-un mod destul de semnificativ, această afirmație apare în

recenzia unei cărți despre Revoluția din Anglia de la 1688 [4].

Dar dacă Revoluția franceză a pus în lumină unele aspecte ale istoriei trecute, ea a înceţoşat sau chiar a distorsionat altele. Căutătorii de cauze au început, prin anul 1790, să favorizeze credința în determinism, modalitate prin care istoricii abordau alte probleme istorice. Acest lucru a urmat a fi tot mai strîns asociat cu noțiunea de *Zeitgeist (spiritul timpului)*, derivat, în parte, din noțiunea de *ancien régime (vechiul regim)*, termen care a început să fie folosit, lucru notabil, în jurul anului 1790. Și faptul că Revoluția a izbucnit la sfîrșitul secolului a sprijinit în mod aparent și la prima vedere ceea ce se va numi ulterior o „periodicizare". Nici o altă perioadă de trecere dintr-un secol în altul nu fusese mai profund și mai evident marcată. Cu siguranță că ideea de apartenență la un anume secol pare să fi început să se răspîndească doar în secolul al XIX-lea. Într-un mod aproape profetic, tînărul Hegel și-a intitulat prima publicație ... *spre o mai atentă examinare a condiției filosofici la începutul veacului al XIX-lea* (Jena, 1801).

Tranziția de la secolul al XVIII-lea la secolul al XIX-lea nu a fost doar simțită, ci și văzută la nivelul fiecărei pături sociale de pe tot cuprinsul Europei nefiind nicăieri mai bătătoare la ochi decît în Franța. Ea a afectat pînă și moda vestimentară și cea a coafurilor. Vîrfurile societății franceze fuseseră, de multă vreme, foarte sensibile la modă. Însă modificările aduse, aproape anual, costumelor și coafurilor, rareori depășind vreun volănaș sau vreo panglică omisă sau adăugată, fuseseră abia perceptibile într-un alt mediu decît cel de elită. Schimbările care au avut loc, între anii 1790 și 1810, au sărit imediat în ochi, avînd o mult mai largă răspîndire. Pe la începutul veacului al XIX-lea, în Franța, îmbrăcămintea care fusese la modă într-o perioadă pre-revoluționară nu numai că alunecase în desuetudine, ci și ajunsese să simbolizeze un întreg mod de viață, care trecuse pentru totdeauna. În caricaturi, rega-

Scanned with OKEN Scanner

listul putea fi recunoscut, pe dată, după perucă și după pantalonii pînă la genunchi. În jurul anului 1805, P.-N. Bergeret l-a schițat pe David și pe elevii săi, purtînd pantaloni strînși pe picior, în atitudinea lui Romulus și Tatius, înfruntînd un pictor a cărui perucă, costum și poză îl marchează drept reprezentant al artei rococo și ale atitudinilor *ci-devant* [122]. Dimpotrivă, susținătorii legitimității pretindeau că părul natural și pantalonii lungi ar fi însemne iacobine clare. Reapariția, sub monarhia din 1815, a veșmintelor de secol XVIII, a părului și a perucilor pudrate purtate la „costumele de curte" reprezintă o încercare de a ascunde faptul că o schimbare irevocabilă avusese loc.

Curînd după 1815, în Franța, oameni aparținînd unor curente politice diferite s-au trezit privind înapoi cuprinși de dor către perioade recente care aveau deja aura chinuitoare a intangibilului; aristocrații cătau către *l'ancien régime* cu eleganță, opulență, stabilitatea și privilegiile lui (abuzurile reprezentau partea lui cea mai bună, după cum a remarcat unul dintre ei), republicanii către apusul unei libertăți, care s-a stins prea curînd, bonapartiștii către anii gloriei. Caracterul apropiat și îndepărtat, în același timp, al lumii dinainte de revoluție e exprimat în pînza cu totul ieșită din comun a lui F.-J. Heim, înfățișînd exhumarea ceremonioasă, aproape sacră, a oseminte-lor regilor Franței, în 1817, care fuseseră atît de neceremonios atuncate afară din mormintele regale de la St. Denis, în anul 1793 [123]. Cel care conduce acest ritual funebru este Marchizul de Dreux-Brézé, o curioasă verigă de legătură între două secole și trei regimuri *(Maître des cérémonies) (maestru de ceremonii)* la adunarea Stărilor generale din 1789 și la intrarea lui Ludovic-Filip în Camera deputaților, la 3 august 1830). Dar, între grupul pios care culege relicvele bourbonilor din primul plan și Catedrala regală gotică de la St. Denis, apare șanțul săpat de vandalii revoluționari. Un alt tablou, cu mult mai tulburător, *Soldatul plugar* al lui Horace Vernet,

realizat în 1820, arată cum pot ieşi la lumină în mod întîmplător nişte relicve de dată mai recentă [124]. Un soldat lăsat la vatră, care s-a întors să-şi lucreze pămîntul la Waterloo, cugetă la soarta unui coif francez pe care l-a dezgropat brăzdarul plugului său — o imagine a eroismului romantic al celor înfrînţi, a fiorului războinic şi a monotoniei păcii, a repeziciunii irefutabile cu care trece timpul. Acelaşi contrast între prezent şi trecutul recent, vibrînd de un patos şi mai puternic, apare şi într-o litografie executată de Géricault (ajutat, probabil, şi de Vernet), înfăţişînd un veteran invalid cu haine ponosite, care îşi dezvăluie medalia napoleoniană, obligînd un elveţian din garda palatului Luvru să-i dea onorul [125].

Autorităţile restauraţiei erau pe deplin conştiente de cum şi cît de efectiv puteau imaginile vizuale face să renască amintirea idealismului revoluţionar şi a eroismului napoleonian. Tablourile lui Vernet, care celebrează prima victorie republicană *Bătălia de la Jemappes*, şi ultima încercare de rezistenţă a împăratului, *Apărarea barierei Clichy*, au fost ambele excluse de la Salonul din 1822, cu toate că nişte scene militare mai sentimentale ale aceluiaşi artist au cîştigat admiraţia generală, două dintre ele fiind achiziţionate de Ducele de Berry [5]. Însă artiştii au continuat să picteze scene din Revoluţie, chiar şi în lipsa unor şanse de a le prezenta la un Salon. În 1825, tînărul Ary Scheffer a imortalizat plecarea voluntarilor republicani din 1792,— *Allons, enfants de la Patrie!* [126]. Litografii ale veteranilor din *La Grande Armée*, executate de Charlet şi de alţii, circulau în mod curent, contribuind la desăvîrşirea legendei napoleoniene. Încercările de a crea nişte contra-imagini nu s-au bucurat de un succes asemănător, deşi printre ele se numără capodopera lui Perre-Narcisse Guérin înfăţişîndu-l pe tînărul general vendean de o frumuseţe focoasă, Henri de la Rochejaquelin, cu flamura albă a bourbonilor în spate şi cu însemnul Sfintei Inimi pe piept [127]. Aceasta reprezintă, într-adevăr,

Scanned with OKEN Scanner

un răspuns regalist la icoanele martirilor revoluționari ale lui David și la portretele Empire ale lui Gros, compuse în același limbaj artistic.

Obiceiul de a comenta niște probleme curente prin intermediul tablourilor cu subiecte proiectate într-un trecut mai îndepărtat (de obicei în antichitate) fusese, bineînțeles, inaugurat înaintea veacului al XVIII-lea și exploatat intensiv în timpul Revoluției sau sub Imperiu. Fără îndoială că această tradiție i-a influențat pe susținătorii oficiali ai unui concurs ținut în 1830 pentru desemnarea a trei tablouri care să împodobească camera de dezbateri din Palatul Bourbonilor: Mirabeau refuzînd prorogarea regală a Stărilor generale, la 23 iunie 1789, (un exemplu de rezistență justificată față de abuzul prerogativelor regale), Boissy d'Anglas înfruntînd gloata care a invadat Convenția de la 20 mai 1735 (un exemplu, la fel de justificat, de rezistență față de forța brută demagogică) și Ludovic Filip depunînd jurămîntul, la 10 august 1830 (un „happy end"). Dar nici unul dintre pictori nu s-a văzut foarte eficient în exprimarea unui punct de vedere politic clar. (Tabloul lui Delacroix *Boissy d'Anglas* poate fi văzut ca un exemplu de preamărire a violenței anarhice [6]). Între timp, se manifestase și o atitudine oarecum diferită față de istorie, o tendință de a căuta mai curînd paralele (relevante, însă neutre din punct de vedere moral) decît precedente și pilde morale exemplare în trecut. De aici rezultă, probabil, popularitatea tablourilor cu Henri al IV-lea care, cu peste două secole înainte, adusese pacea în Franța, unind catolicii cu protestanții. Una dintre cele mai cunoscute povești care circulau pe seama lui istorisește cum l-a găsit ambasadorul Spaniei jucîndu-se cu copiii săi (regele ca tată, într-un sens cu totul pașnic și burghez) [128]. El a fost ridicat în slăvi și drept atrăgătorul om de lume care împărtășește și blajinele slăbiciuni ale compatrioților săi, fiind astfel pictat în plin flirt cu Gabrielle d'Estrées. Artiștii au avut necazuri doar cînd a fost necesară redarea morții sale, căci credința generală (și

totuși greșită) era că regele fusese asasinat de iezuiți, a căror reîntoarcere în Franța, în anul 1815, nu fusese deloc privită cu ochi buni.[7]

Tablouri ale reginei Scoției, Mary, care au început să-și facă apariția în Saloanele Imperiului, ar putea să-și datoreze, în parte, atracția, (asemeni tragediei lui Schiller) cultului unei alte regine decapitate, Marie Antoinette. Pe de altă parte, tabloul lui Bergeret, *Anne Boleyn condamnată la moarte*, avea probabil o semnificație specială pentru simpatizanții divorțatei împărătese Josephine. Aluziile contemporane erau arareori limpezi, iar astăzi e greu de spus cît de des erau intenționate sau pur și simplu descifrate în pînzele acelor vremuri. Tabloul lui Delaroche, *Cromwell dezvelind coșciugul lui Charles I*, expus la Salonul din 1813, reprezintă un astfel de caz. „Nu putem nega faptul că, expunînd acest tablou, intenția lui Delaroche a fost de a provoca paralelisme istorice", scria Heine. „Dacă se începe cu o paralelă între Ludovic al XVI-lea și Charles, tendința naturală este de a face o alta între Cromwell și Napoleon."[8] Și, astfel, era aproape imposibil să nu se ajungă și la Carol al X-lea și la Ludovic Filip. Istoria Angliei era binecunoscută în Franța la acea dată și, imediat după Revoluția din iulie, un scriitor a ajuns să compare, în *The Globe*, istoria Angliei între anii 1660 și 1688 și cea a Franței între 1815 și 1830 echivalînd aproape an cu an și personalitate cu personalitate[9].

Această tendință de a căuta paralele în trecut pare să contravină convingerii tot mai înrădăcinate că oamenii altor timpuri simțeau, gîndeau și se comportau altfel trebuind deci să fie judecați, mai curînd prin prisma epocii lor decît prin cea a actualității. Cu toate acestea, în practică, cele două atitudini erau complementare, inspirînd studii istorice care îmbinau în mod subtil similarităților și deosebirile dintre prezent și trecut. Chiar scriind despre Revoluția franceză sau despre Abatele din Bury St. Edmunds din secolul al XII-lea, Carlyle a fost în primul rînd preocupat tot de „starea Angliei" din zilele lui.

Scanned with OKEN Scanner

„Cu toții ne-am îndreptat privirile spre cronicile noastre ca și cînd, ajungînd la maturitate și dînd peste niște lucruri mai mărețe, ne-am opri pentru o clipă ca să ne numărăm erorile tinereții.“ [10] Astfel scria Alfred de Vigny în prefața lui la *Cinq Mars* (1826) în care sugerează că răul existent în Franța își avea rădăcinile în atacul lui Richelieu îndreptat împotriva puterilor nobilimii. Un incident, în acest roman, i-a furnizat lui Delaroche subiectul unuia dintre tablourile sale cele mai apreciate: bătrînul și suferindul Richelieu, în barca sa statală, avînd la remorcă pe cea în care tinerii conspiratori sănătoși și plini de vitalitate, Cinq Mars și de Thou, alunecă pe unde înspre eșafod [129]. Tabloul a fost expus alături de *Moartea lui Mazarin*, în 1831, cînd un critic comenta, în L'*Artiste*, preafericita idee a domnului Delaroche de a recapitula, în două tablouri, îndelungata luptă a aristocrației franceze împotriva instaurării puterii absolute, luptă care, în final, a pus monarhia singură față în față cu poporul într-o bătălie a intereselor sociale, marea revoluție în care cea dintîi a pierit“ [11].

Popularitatea acestui gen de tablouri, care s-au bucurat de o largă difuziune sub formă de gravuri, derivă din popularitatea istorică ce a adus în atenție un moment din trecut făcînd să vibreze atît inima cît și spiritul. Ludovic Vitet, de pildă, s-a folosit de o analogie picturală pentru a explica structura episodică a secvenței sale dramatice (căci ea nu poate fi considerată o piesă de teatru) *Les Barricades*, publicată în 1826:

M-am închipuit plimbîndu-mă prin Paris, în mai 1588, în furtunoasa zi a baricadelor ... și, înfățișîndu-mi-se orice scenă colorată, orice oglindire a deprinderilor, orice trăsătură de caracter, eu încercam să reținimaginea schițînd-o pe dată. S-ar zice că rezultatul n-ar fi decît o serie de portrete sau, cum le-ar numi un pictor, o serie de studii sau schițe, ce nu pot tinde spre un alt merit decît cel al asemănării.

Scanned with OKEN Scanner

Prosper Mérimée (prieten al lui Vitet) a remarcat, pe marginea operei sale asemănătoare tratînd răscoala țăranilor din 1358, *La Jaquerie: Scènes Féodales* (1828): „Cred că mai curînd am îmblînzit decît întunecat culorile tabloului meu." A constituit, scria el, o încercare „de a da impresia oribilelor *mores* ale veacului al XIV-lea." [12] Acest lucru putea fi realizat mai ușor prin intermediul unui singur episod decît printr-o narațiune care îmbrățișează generalul. „Singurele lucruri care îmi plac din istorie sînt întîmplările episodice și dintre ele le prefer pe cele în care cred că am găsit o oglindire fidelă a moravurilor și a caracterelor dintr-o epocă dată", declara el în prefața romanului *Chronique du règne de Charles IX* (1829) [13] *(Cronica domniei lui Carol al IX-lea)*.

Implicațiile politice, care sînt atît de clare în aceste opere ale lui Vitet și Mérimée [14], sînt totuși greu de detectat în majoritatea tablourilor cu subiecte istorice, cum ar fi, de pildă, tablourile lui Delaroche, *Moartea reginei Elisabeta* sau *Prinții din turn*. Ilustrînd modul în care simțeau oamenii din trecut, ele au avut un larg și sentimental ecou. Autenticitatea istorică a detaliului sugerează că și sentimentele erau adevărate. Însă, sub suprafața netedă, pîndeau mocnind dorințele și temerile romanticilor. Frustrare sexuală, îndoială religioasă, nesiguranță socială sînt teme care cu greu ar fi putut fi trecute cu vederea în astfel de tablouri. Același lucru poate fi spus și despre operele muzicale „grandioase" sau „romantice", dintre care majoritatea se desfășoară într-un cadru istoric destul de îndepărtat (cronologic, Evul Mediu sau secolul al XVI-lea, iar geografic se favorizau avanposturile Europei din Sicilia, Spania sau Scoția). Ele au reprezentat, probabil, cele mai populare expresii ale romantismului în muzică, mai ales în Italia, unde Verdi (el însuși activ în *Risorgimento*) a acordat poveștilor de tipul celor culese anterior de Gaetano Donizetti și Vincenzo Bellini o semnificație naționalistă îmbătător de vibrantă, precum și o bogăție melo-

Scanned with OKEN Scanner

dică mai mare, pentru a accentua drama psihologică.

Bineînțeles că uneori, tablourile de la începutul secolului al XIX-lea cu subiecte istorice nu emanau decît un dor vag după „bunele și bătrînele vremuri". Acest lucru e evident în scene din romanele veacului al XVIII-lea (cele mai gustate fiind *Vicarul din Wakefield* și o versiune prescurtată a lui *Tristram Shandy*), care au cunoscut o largă răspîndire în Anglia, în jurul anului 1830. În Statele Unite, epocii coloniale i-a fost acordat un farmec „ciudat", exploatat de John Quidor în ilustrațiile sale la opera lui Washington Irving. Tablouri cu subiecte luate din secolul al XVIII-lea, care au început să-și facă apariția în Franța acelor timpuri, au avut, probabil, și niște nuanțe politice. Comentînd în mod laudativ tabloul lui Achille Devéria, *Bal în onoarea regelui Christian VII al Danemarcei la Palais Royal 1768*, expus la Salonul din 1831, Victor Schoelcher nota: „E portretul unei întregi epoci ... această scînteietoare societate de la mijlocul veacului al XVIII-lea, care cu atîta voie bună a dus monarhia la pierzanie." [15] Rococo-ul își ridicase fruntea-i cîrlionțată doar cu cîțiva ani mai devreme, însă teoreticienii mai susțineau încă obiecțiile neo-clasiciste față de un stil care era acum privit drept expresia unei epoci degenerate și sortite pieirii (renăscînd probabil, cel mai des în artele figurative datorită subiectelor erotice specifice). Pînza lui Jean Gigoux, *Doamna Dubarry și Ludovic al XV-lea*, din 1833, a fost criticată, prin urmare, drept o încercare de a exploata „perioada numită *rococo* sau *Pompadour* care este cu siguranță cea mai puțin accesibilă, o perioadă care este în esența ei și totuși superficial spirituală, sarcastică, plină de viață, libertină și galantă" și care nu ar fi putut fi redată decît de „tușeul grațios al inimitabilului Watteau". [16]

Istoria gustului cu privire la decorația interioară și a artelor decorative din acei ani este instructivă. Începînd cu 1815, pentru mai mult de zece ani, stilul Empire a supraviețuit în întreaga

Europă continentală, simplificat în Germania (unde s-a transformat în Biedermeier), îngreunîndu-se însă și înăsprindu-se în celelalte țări, odată cu anii. Pare să fi supraviețuit doar datorită asocierii lui cu „adevăratul stil" din teoria neo-clasică. Totuși, în Anglia, argintarii au început să dezvolte un stil neo-rococo curînd după 1800, influențați neîndoielnic de argintăria fină a secolului al XVIII-lea, adusă de emigranți, și, în același timp, de o posibilă dorință de a evita maniera Recrudescenței Antichității, care putea fi asociată cu iacobinismul. Exemplul lor a fost urmat de fabricanții de porțelanuri care imitau produsele mai scumpe ale manufacturii de la Sèvres înainte de a se apuca să producă exuberantele faianțe rococo și, în final, și de creatorii de mobilă și de decorațiuni parietale. În 1829, de pildă, interioarele „Casei Apsley" din Londra, aparținînd ducelui de Wellington, au fost înfrumusețate de Benjamin Dean Wyatt într-o manieră Régence etichetată pe atunci drept „Ludovic al XIV-lea" [17]. Dacă a existat un stil dominant al anilor 1820 și 1830, atunci el a fost un stingheritor neo-rococo. Adevăratul întemeietor al psihologiei gustului în materie de mobilier, Balzac (el însuși un colecționar de piese de secol XVIII) a fost pe deplin conștient de acest lucru. În *La Cousine Bette (Verișoara Bette)*, a cărui acțiune se desfășoară în anul 1838, parvenitul Célestin Crevel își angajează, pentru decorarea apartamentului său, un arhitect care fusese pe culmile gloriei sub Restaurație, iar acum „crea pentru a mia oară salonul în alb și auriu, încărcat cu damasc roșu ... Sfeșnicele, candelabrele, grătarul căminului, policandrele, pendula, toate erau bogat împodobite într-un stil pseudo-rococo." [18]

Tocmai împotriva acestui stil s-au întors creatorii mai serioși, revenind la arta secolului al XVI-lea și, destul de rar, chiar și la Evul Mediu. După apariția unei traduceri în franceză a autobiografiei lui Benvenuto Cellini, în anul 1822, popularitatea cea mare a cîștigat-o un stil secol XVI, abundînd în figuri umane contorsionate și

Scanned with OKEN Scanner

ornamente împletite și încrucișate care, la început, a fost aplicat obiectelor în metal prețios și, mai tîrziu, odată cu răspîndirea stilului, chiar și unor obiecte din materiale mai puțin scumpe, inclusiv celor placate prin galvanoplastie. Acest stil neomanierist pare să-și afle originea, în Franța, odată cu Jaques-Henri Fauconnier și Karl Wagner, urmați de François-Désiré Froment-Maurice, care a fost exagerat de lăudat atît de către Balzac cît și de către Victor Hugo. Lucrările lor erau încercări libere în stilul vituoșilor aurari italieni și germani. Însă copii (pentru a nu spune falsuri) de ceramică din secolul al XVI-lea, maiolica italiană sau vasele franțuzești Sainte Porchaire (cunoscute sub numele de „faianță Henri al II-lea") și vesela lui Palissy, incrustată cu șerpi și cu șopîrle, au apărut pe piață în jurul anilor 1850. (O nouă ediție a scrierilor lui Bernard Palissy, din anul 1844, l-a ajutat să se ridice pînă la nivelul lui Cellini). În același timp s-au făcut și niște amăgitoare imitații după *ébénisterie* franceză de secol XVIII. În Anglia, o dată cu sfîrșitul anilor 1830, au început să apară mobile și obiecte în metal neo-medievale, mai ales datorită influenței lui Pugin și a unei serioase renașteri istorice, foarte diferită de renașterea goticului cea plină de frivolitate, care supraviețuiesc din secolul precedent.

S-au imitat și obiectele antice, de proveniență greacă sau romană. Creatorii și meșteșugarii din veacul al XVIII-lea vădiseră o remarcabilă reținere în copierea mobilierului antichității clasice. Modelul celui mai elegant dintre scaune, *klismos*-ul grecesc, deși binecunoscut din vasele pictate și din sculpturile în marmură, a fost rareori preluat de fabricanții de mobile ai veacului al XVIII-lea. Wedgwood și numeroși ceramiști care i-au urmat au reprodus rareori modelul cromatic și formele vaselor numite pe atunci „etrusce". La începutul secolului al XIX-lea, însă, aceste *Klismos* au devenit mobilier comun, mobila de bronz găsită la Pompei fiind fidel copiată (cu foarte mici modificări, de tipul castrării mult prea

Scanned with OKEN Scanner

infocaților satiri care sprijineau o binecunoscută masă). Vasele cu figuri roșii și negre au fost copiate nu neapărat pentru a-i înșela pe cumpărători, căci multe dintre ele purtau însemnul plin de mîndrie al fabricantului lor. Începînd cu 1815, Pio Fortunato Castellani a început să confecționeze la Roma mult lăudatele lui copii după bijuteriile grecești și etrusce.

Fie ele executate în stil antic, medieval, renascentist sau de secol XVIII, aceste obiecte dezvăluie, în general, un studiu atent al unor prototipuri mai accesibile ca nicicînd, fiind ilustrate în tot mai multe cărți și apărînd ca exponate în muzee. Motivele celor care le achiziționau au fost, probabil, amestecate. Cultul pentru obiectele manufacturiere care, odată cu dezvoltarea producției industriale, număra tot mai mulți adepți, a jucat neîndoielnic un anumit rol. Însă ornamentele și mobilele par să fi fost apreciate, în primul rînd (asemeni obiectelor după care au fost copiate, modelele antice), drept exemple ale unor stiluri diferite, avînd fiecare niște merite proprii, atît intrinsece cît și ca expresie a unei perioade istorice. Ele reflectau noua atitudine relativistă față de istorie, asemeni romanelor, pieselor de teatru, operei, tablourilor cu scene istorice și aproape tuturor clădirilor marcante construite în Europa acelor vremuri, templelor-muzee grecești, bisericilor neo-romanești și neo-gotice, palatelor neorenascentiste, reședințelor de țară elisabetane sau castelelor în stil François I.

Clădirile și obiectele decorative, asociate cel mai des și mai evident cu romantismul, au fost cele în stil neo-gotic iar în materie de pictură tablourile cu subiecte medievale sau de secol XVI. Dar atitudinea față de istorie pe care acestea o implică nu e mai puțin limpede decît cea care transpare din tablourile cu subiecte elene sau romane și din clădirile înălțate în stil antic. Într-adevăr, descoperirea că termenul de „antichitate“ nu implică un unic stil ideal, fie el supus unui proces de creștere, maturizare și declin, ci un număr de stiluri diferite, egale ca valoare, a

Scanned with OKEN Scanner

contribuit la dezvoltarea unei noi conștiințe istorice. Efectele ei nu s-au simțit nicăieri mai limpede decît în cazul atitudinii și reacțiilor față de orașele Herculaneum și Pompeii.

Descoperirea acestor două orașe (1738 și în 1748), văzută azi drept cel mai important eveniment arheologic al veacului al XVIII-lea, a provocat pe atunci un entuziasm mai scăzut decît s-ar fi așteptat. Din miile de opere de artă dezgropate, nici una nu se încadra în canoanele unei capodopere antice.[19] Puține dintre sculpturi au fost puse pe același plan și în nici un caz deasupra celor descoperite la Roma, în aceeași perioadă. Ceea ce a impresionat a fost cantitatea și nu calitatea picturilor [20]. Unii artiști, dintre care cel mai cunoscut este David, și-au găsit inspirația pentru stilul lor liniar. Dar credința generală a fost că, de vreme ce aceste obiecte datau dintr-o perioadă de decadență a artei antice, ele meritau atenția unui imitator doar în măsura în care oglindeau operele anterioare mai pure. Bineînțeles că unii decoratori și desenatori au preluat unele motive, însă acestea au fost folosite doar în arabescuri a căror tipologie fusese stabilită deja de Rafael și de alții, încă din secolul al XVI-lea. Dar straniile picturi murale care au ajuns să fie astăzi asociate cu Pompeii erau, pe atunci, privite cu ochi orbi sau disprețuitori [21].

Picturile de tip pompeian reprezentînd figuri izolate sau alte motive pe fond întunecat au devenit populare abia în jurul anului 1790. Primele exemple înregistrate de imitații ale picturii murale esențialmente pompeiiană, cu eliziunile ei curioase și cu falsele perspective, sînt cele care apar în „Maxpalais"-ul lui Klenze, din München (1828—1830) și în salonul reginei de la Königsbau, reședința de la München (1830—1835) [22]. La această dată, ideea unui stil pompeiian se stabilise ferm și mai tîrziu, în anii 1840, Gärtner a construit, pentru Ludwig I al Bavariei, la Aschaffenburg, o casă pompeiiană completă, fidelă prototipurilor de la poalele Vezuviului atît din punct de vedere arhitectonic cît și decorativ [130]. În 1860, prințul

Scanned with OKEN Scanner

Napoleon a dispus construcţia unei case pompeiiene în Paris, cu mobilă executată de Rossigneux şi cu argintărie de Christofle, copiate cu grijă după modelele din secolul întîi. Interiorul ei apare într-un tablou al lui Gustave Boulanger, care îi prezintă pe Gautier, pe actriţa Rachel şi pe alţii îmbrăcaţi în costume romane, repetînd o piesă care a fost jucată acolo [131]. Ca reprezentare, nu a unei scene pompeiiene, ci a unei încercări de recreere venind din secolul al XIX-lea, acest tablou are, mai curînd, o semnificaţie literară decît una artistică. Acelaşi lucru poate fi spus şi despre statuia lui H. A. J. Moulin, *Descoperire la Pompeii*, a unui săpător zvelt neverosimil de tînăr, într-o postură de dans, de inspiraţie antică, ţinînd o modernă lopată într-o mînă şi statueta antică a unui satir corpolent în cealaltă [132].

Tot în aceşti ani, o nouă atitudine faţă de redescoperirea concretă a trecutului s-a făcut simţită faţă de oraşul Pompeii propriu-zis. De unde, la început, el fusese privit drept nimic altceva decît o mină de care se putea extrage nişte obiecte preţioase, acum era văzut ca un teren istoric propice explorării şi cartografierii detaliate, dîndu-se atenţie atît vaselor sparte şi pietrelor căzute cît şi operelor de artă. Deosebirea echivalează cu cea dintre selecţia artistului neoclasic a unor aspecte din antichitate şi încercarea romanticului de-a retrăi trecutul, refăcîndu-l. Ambii priveau înapoi, însă în moduri şi cu scopuri diferite. Atenţia dată eternului fusese transferată asupra vremelnicului, de la meritele operelor de artă, care ar putea ajuta la crearea sau re-crearea „adevăratului stil", la indicii pe care clădirile, tablourile, statuile, vesela, alimentele pietrificate şi figurile calcinate de oameni şi de cîini ar fi putut să-l ofere, pentru re-crearea unui trecut care ar fi extins cunoştinţele despre modul de viaţă al oamenilor din secolul întîi şi mai ales despre acea zi a anului 79 e.n., cînd aceste oraşe din Stabia au fost înecate în lavă.

Această schimbare în atitudine a survenit în mod gradat, începînd cu prima jumătate a seco-

Scanned with OKEN Scanner

lului al XIX-lea. Rapoarte oficiale ale descoperirilor, publicate de „Accademia Ercolanense", între anii 1755 și 1792, se refereau exclusiv la obiecte, fără să includă planuri de clădiri. Privelişti ale unor ruine mult mai spectaculoase, care fuseseră dezgropate, au apărut altundeva, însă nici un fel de planuri precise nu fuseseră puse la dispoziția publicului pînă în anul 1812, cînd Mazois a început publicarea marilor volume in-folio sub patronajul reginei Carolina (sora lui Napoleon și soția lui Murat) [23]. Ea și sfătuitorii ei (Mazois și contele de Clarac) doreau și restaurarea a trei case din Pompeii, lăsînd picturile murale, mobilele și vesela *in situ*, pentru a demonstra modul de viață al membrilor unor diferite clase sociale. Căderea lui Napoleon și schimbarea regimului au împiedicat acest lucru, dar în anii de după 1815 s-au înregistrat proteste repetate la adresa celor care ridicaseră toate obiectele, chiar și picturile murale, pentru a le transporta din așezarea pompeiiană în muzeu. Și, cu toate că acest nou mod de abordare era în primul rînd științific, el a fost profund influențat și de iubirea romantică pentru orice fel de ruine, precum și de dureroasa emoție poetică pe care o trezește acest oraș atît de frumos, evocat de Leopardi în *La Ginestra*.

Questi campi cosparsi
Di ceneri infeconde, e ricoperti
Dell'impietrata lava
Che sotto i passi al peregrin risona ...
Fur liete ville e colti,
E biondeggiàr di spiche, e risonaro
Di muggito d'armenti ;
Fur giardini e palagi,
Agli ozi de'potenti
Gradito ospizio ; e fur città famose
Che coi torrenti suoi l'altero monte
Dall'ignea bocca fulminando opprese
Con gli abitanti insieme ..."

(Aceste cîmpuri presărate / cu cenușă infertilă, acoperite / cu lavă pietroasă / ce răsună sub pasul
183 *drumețului ... / au fost vesele cătunuri și gospo-*

dării,/ aurite de spice, răsunînd / de muget de vite ; / au fost grădini şi palate / întru plăcerea bogaţilor ; / au fost vestite oraşe ce,/ sub răsuflarea de foc a semeţului munte,/ au pierit cu oamenii la un loc.)

În secolul al XVIII-lea, distrugerea acestor oraşe din Stabia fusese pusă pe pînză de feluriţi artişti, care au ales însă pitorescul şi nişte puncte de vedere îndepărtate. Primul „prim-plan" al ororilor cataclismului pare să fi fost pictat de Pierre Henri de Valenciennes, în 1813 [133], influenţat mai mult de Plinius şi de tradiţia clasicismului renascentist, decît de săpăturile recente (clădirea cu două etaje şi cu frontoanele tăiate de ferestre reprezintă un anacronism izbitor). Două tavane, la Luvru, înfăţişează evenimentele în chip alegoric; unul fiind opera lui F.-J. Heim (1826) care sugerează o răzbunare cerească, celălalt, aparţinîndu-i lui F.-E. Picot (1828), cu o referire indirectă la operele de artă care au scăpat ca prin miracol de la dezastru. În 1827, Joseph Franque a expus un tablou intitulat *O scenă în timpul erupţiei Vezuviului*, inspirată din descoperirea scheletelor a trei femei şi a unui copil a căror moarte survenise, probabil, în timp ce încercau să părăsească oraşul.[24] Tot în 1827, ultima zi a oraşului Pompeii a constituit subiectul unei opere de Pacini. Această operă precum şi săpăturile recente efectuate aici l-au inspirat pe rusul K. P. Bryullov să picteze uriaşul său tablou, odinioară foarte cunoscut şi popular, intitulat *Ultima zi a oraşului Pompeii* [134]. Faimosul roman al lordului Lytton, care a urmat în anul 1834, a fost scris pornind de la acest tablou, deşi el a preluat cîte ceva şi din scrierile lui Sir William Gell despre acest oraş. Acesta din urmă l-a ajutat să descrie cu mare acurateţe străzile aşezării şi diversele clădiri printre care se numără şi „casa poetului tragic" pe care a atribuit-o eroului său, Glaucus. La rîndul său, Lytton i-a pus la dispoziţie lui Randolph Rogers o sursă de inspiraţie pentru statuia Nydiei, fata oarbă din roman (operă atît de populară în America încît ea a fost

Scanned with OKEN Scanner

copiată în mai mult de 50 de variante) și, probabil, și artistului american James Hamilton care a executat și el o pînză de mari dimensiuni, expusă azi la Brooklin Museum. O replică oarecum mai sofisticată la săpături a constituit-o încîntătoarea poveste cu stafii a lui Gautier, *Arria Marcella*, inspirată de amprenta unui trup de femeie imprimat într-o bucată de lavă, expusă la Muzeul Neapole.

Aceste tablouri reprezintă imagini ale unei distrugeri catastrofice avînd un caracter deosebit, specific secolului al XIX-lea. Însă la Pompeii au existat și dovezi ale vieții, nu numai ale morții; dovezi ale unei vieți mai febrile, chiar dacă mai puțin nobilă, mai colorată, chiar dacă mai puțin pură decît se bănuise anterior. Obscurantismul, superstițiile, viciul, răutatea și cruzimea lumii antice apăreau prea bine etalate aici. De asemenea, o nouă lumină fusese aruncată asupra arhitecturii străvechi, dezvăluind faptul că pînă și casele celor mari erau lipsite de o simetrie strictă nefiind cu totul rectilinii, că toate erau țipător colorate și deseori decorate cu picturi erotice și simboluri obscene. S-a descoperit că solemnele coloane dorice de la Paestum fuseseră, inițial, acoperite cu un strat de ghips pictat în culori vesele și că pînă și Partenonul însuși fusese strălucitor colorat. Imaginea pe care cei de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea o aveau despre Antichitate drept o lume a purității, a nobleții și a eleganței a ajuns să apară nu numai de o răceală marmoreană, ci pur și simplu inexactă. Artiștii au fost nevoiți să ia cunoștință de aceste descoperiri. Ingres a redat arhitectura greacă într-o strălucitoare policromie [135]; Chassériau s-a folosit de o reconstituire arheologică a băilor din Pompeii și a mobilierului de la muzeul din Neapole pentru *Tepidarium*-ul lui executat în 1853 (Luvru).

În climatul lax din punct de vedere istoric al acelor timpuri, această schimbare mai curînd a ridicat decît a coborît antichitatea în ochii contemporaneității îndepărtînd-o în același timp de lumea modernă. Atitudinile față de literatură au

Scanned with OKEN Scanner

fost afectate încă înaintea artelor vizuale. În secolul al XVIII-lea, Herder a decoperit originea poeziei nu în versurile alcătuite cu o corectă precizie, ci în exaltarea dionisiacă, în ditirambi, „extazul delirant al bacantelor care, trăznite de fulgerul vinului, cîntau cu buze înspumate despre naşterea şi isprăvile creatorului lui".[25] Există puţine reminiscenţe ale nobilei simplităţi şi ale calmei măreţii, aici, dar aceasta era viziunea asupra lumii antice care urma să-i inspire pe Hölderlin în Germania, pe Keats şi Shelley în Anglia, pe Leopardi în Italia. După cum remarca un italian, în anul 1824, „stilul romantic este mai apropiat decît clasicul modern de străvechiul clasic".[26] Nu se mai compara raţionalitatea lumii antice cu cea modernă, ci misterele ei, vitalitatea şi senzualitatea ei, „laurii, palmierul şi imnurile de slavă, sînii nimfei din desiş".

Ca urmare a acestui fapt, Delacroix l-a acuzat pe Ingres şi pe alţi clasicişti cu stiluri proprii de o interpretare greşită a artei antice. „Ceea ce caracterizează antichitatea este plenitudinea înţeleaptă a formelor alăturată sentimentului vieţii, spiritul atotcuprinzător al planului şi graţia întregului."[27] El a aplicat aceleaşi criterii la clădiri: „Monumentele moderne sînt întotdeauna executate cu rigla şi cu compasul, în maniera cea mai strictă şi cu multă precizie, pînă la ultimul colţişor; cele ale antichităţii sînt construite cu sentiment, cel puţin în ceea ce priveşte detaliile."[28] Senzualul Proudhon a înţeles arta antică mai bine decît David, cel de o austeritate cerebrală (credea Delacroix), iar David a înţeles-o mai bine decît Ingres cel cu „*le gout mêlé d'antique et de raphaëlisme bâtard*"[29] *(gustul amestecat pentru antic şi pentru rafaelismul bastard)*. Din punctul de vedere al lui Delacroix, Tiţian şi Rubens au fost pictorii care au preluat cel mai fidel „spiritul antichităţii şi nu imitarea formelor lui exterioare."[30] Şi acest tip de percepţie i-a influenţat profund propriile tablouri pe teme clasice. Există o bogăţie plină de vitalitate şi o vibrantă forţă dramatică, în pînza sa, *Dreptatea lui Traian* [136], care

Scanned with OKEN Scanner

este, în egală măsură, îndatorată sculpturilor antice, lui Rubens și veneţienilor. El nu s-a inspirat din opera vreunui istoric roman, ci din Dante, după cum, în cazul barbarităţii, iraţionalităţii, complexităţii psihologice și a intensităţii tragice atît de evidente în *Cleopatra și ţăranul* [137], el nu a apelat la Plutarh, ci la Shakespeare, ca și cînd ar fi vrut să ilustreze credinţa că lumea antică nu poate fi recreată decît prin prisma unei sensibilităţi moderne — în sensul baudelairian al cuvîntului.

Viziunea lui Delacroix asupra civilizaţiei greco-romane e în mod caracteristic ambiguă. El i-a zugrăvit zorile și amurgul în emiciclurile fiecărui capăt al bibliotecii din palatul Bourbonilor *(Orfeu aducînd vechilor greci arta și civilizaţia*, și *Attila și hoardele-i barbare trecînd peste Italia)* [138] și, între aceste scene, pe medalioanele celor cinci cupole, o serie de scene cu referiri la ştiinţele naturii, la filosofie, la ştiinţele juridice, teologie și poezie. Acestea nu constituie o viziune satisfăcut optimistă a progresului uman. Figura cea mai remarcabilă a camerei este a lui Attila, iar medalioanele includ moartea lui Arhimede, sinuciderea lui Seneca, și pe Plinius cel Bătrîn privind erupţia vulcanului în care urma să-și afle sfîrșitul. Și-a ales oare Delacroix aceste subiecte pentru a sublinia fragilitatea valorilor civilizaţiei? Într-un alt medalion el l-a pictat pe exilatul Ovidiu în mijlocul sciţilor (subiect pe care l-a reluat în una dintre cele mai poetice opere ale sale) [31], punînd în contrast pe omul civilizat faţă de copilul naturii, fără nici un alt comentariu. Căci, în acest caz, ca și în cazul emiciclului cu Attila, subiectul principal constă, probabil, doar în înfăţișarea conflictului dintre două tipuri fizice diferite; conflict care, întocmai ca și cel dintre formă și culoare, poate fi rezolvat doar prin intermediul picturii. Cel mai mișcător tablou al său cu subiect clasic ar putea fi *Medeea* [139], un fel de antiteză sălbatică a imaginii milostenie creștine și un exemplu de fuziune între frumuseţea plină de voluptate și violenţă dementă, între vigoare animală și

teroare, între furia clocotitoare a soției respinse și reacția unei mame nebune față de copiii ei. Tabloul nu este o ilustrare a unui text scris într-o limbă moartă, ci, dacă ne putem exprima așa, o traducere a lui Euripide în poezie romantică și în limba omului cu experiență modernă.

Scanned with OKEN Scanner

6

PENTRU CAUZA LIBERTĂȚII

„*Pas trop de politique !*“ *(Fără prea multă politică !)*, remarca sarcastic Auguste Jal la începutul cărții sale despre Salonul din 1827. „Ca și cum n-ar fi totul doar politică azi; căci totul e, cu excepția comportării oamenilor noștri politici ... Romantismul în pictură este politic, ecoul descărcărilor de tun de la 1789.“ [1] De fapt, romantismul a început să fie asociat cu revoluția franceză doar pentru că atît de mulți romantici au fost împinși către opoziție de către guvernul lui Carol al X-lea (imediat după 1815, majoritatea scriitorilor cu vederi progresiste sprijiniseră Restaurația.) Dar politica, în sensul ei modern, dialectic, ca lupta dintre stînga și dreapta, dintre forțele progresiste și cele reacționare, și nu ca o interacțiune dintre grupările politice ale statelor monarhice sau oligarhice sau ca o chestiune teoretică abstractă, a fost produsul revoluției franceze. Abia atunci au fost puse primele întrebări esențiale în termeni limpezi și bine definiți. Pînă și asocierea artei de „avant-garde“ cu politica a început să fie făcută efectiv odată cu participarea lui David la revoluție. S-ar putea adăuga că tot așa s-a întîmplat și cu tendința de a găsi, în opere de artă, mesaje politice care coincideau sau nu cu intenția autorului. Căci, tot în acest moment, a fost lansată ideea eminamente romantică a artistului care își proiectează viziunea sa

filosofică, religioasă și politică asupra lumii. *Weltanschauung* este unul dintre neologismele apărute în această perioadă.

Rezultatele au fost însă rareori tot atît de clare pe cît încearcă unii istorici să sugereze. Existau multe nuanțe de opinii în spectrul politic, iar opiniile erau adesea modificate de evenimente. Chiar și acei artiști care făceau pictură explicit politică au fost, de multe ori, puși în situația de a face față dilemei unui conflict de idealuri și nici unul dintre ei mai mult decît marele Goya. *Dezastrele războiului* a fost comparată de André Malraux cu „un album de schițe al unui comunist după ocuparea țării lui de trupele dușmane." [2] Această operă degajă într-adevăr un sentiment de urgență, de autoangajare personală, de deziluzie dureroasă animată de o forță covîrșitoare. Dar e mai mult decît dificilă detectarea unei atitudini politice consistente în cazul operei lui Goya, privită în totalitatea ei. Povestea cu *Alegoria Madridului* este deconcertant de elocventă, în acest sens. Tabloul a fost pictat în 1810 drept portretul alegoric al lui Joseph Bonaparte, cel pe care Napoleon îl așezase inițial pe tronul spaniol. După eliberarea Madridului de sub dominația franceză, în 1812, Goya a așezat cuvîntul *Constitución (constituție)* în locul capului lui Joseph, pe care l-a refăcut cîteva luni mai tîrziu, cînd francezii au cucerit orașul din nou pentru a-l înlocui încă o dată cu cuvîntul *Constitución*, în 1813. În 1814 pictorul a zugrăvit în sfîrșit capul lui Ferdinand al VII-lea [3]. Tot în 1814, el a pictat capodopera intitulată *Trei mai* [12], unul dintre cele două tablouri în care intenționase (după cum scria el însuși pe atunci) „să perpetueze cu penelul cele mai importante și mai eroice acțiuni sau evenimente ale glorioasei revoluții împotriva tiranului Europei". Însă nu ar fi rezonabil să interpretăm această imagine profund mișcătoare drept o simplă expresie a politicii reacționare a Bourbonilor, sau chiar a naționalismului spaniol. La fel ca și în cazul gravurilor în aquaforte intitulate *Dezastrele războiului* și a

tablourilor asociate cu ele, avem de-a face cu o transcendere a subiectului printr-o concentrare emoţionantă asupra unor chinuri mult mai profunde şi mai general resimţite, asupra unor dileme, întrebări fără răspuns şi poveri ale condiţiei umane şi, în primul rînd, asupra conflictului dintre cele două concepte de libertate care fuseseră avansate de revoluţia franceză şi care au contrariat într-atît lumea apuseană de atunci încoace. Ar putea aproape ilustra o remarcă din opera lui Benjamin Constant, *De l'esprit de conquête (Despre spiritul de cucerire)*, apărută în 1813. „Făpturile omeneşti sînt sacrificate pentru nişte abstracţiuni: un holocaust de indivizi este oferit pe tavă «poporului»". [4]

Constant a fost unul dintre primii scriitori care a făcut o clară distincţie între libertatea „negativă", sau eliberarea de sub opresie, şi libertatea „pozitivă", adică libertatea de a duce un anumit mod de viaţă. Prima armată republicană franceză a luat fiinţă din nevoia de apărare împotriva unor constrîngeri exterioare. Dar, într-un răstimp foarte scurt, această nevoie de libertate negativă s-a prefăcut într-o cerinţă de libertate pozitivă, de a impune, în Franţa şi în alte părţi, un guvern republican — „*le despotisme de la liberté*" („*despotismul libertăţii*"), după cum o numeşte aprobator Marat. În timpul anilor care au urmat, cuvintele „*Liberté, égalité, fraternité*" („*Libertate, egalitate, fraternitate*") au apărut deseori incompatibile cu libertatea individuală, mai ales în ţările care au fost călcate în picioare de armatele franceze care se răspîndeau prin Europa. Acest lucru nu putea să nu aibă o influenţă asupra artelor, mai cu seamă în Germania, unde libertatea era strîns legată de naţionalism.

Bineînţeles că numai la sfîrşitul secolului al XVIII-lea a putut să se dezvolte, în Germania, odată cu Herder şi cu Fichte, noţiunea de *Volksgeist (spiritul popular)*, care controlează sau ar trebui să controleze, iniţial, cultura unei naţiuni. Prin ea, s-a pus la dispoziţia scriitorilor mişcării *Sturm und Drang* o bază teoretică în încercarea

Scanned with OKEN Scanner

lor de a elibera artele germane de influențele franceze. Totuși, opoziția față de clasicismul literar al lui Boileau ar fi putut fi extinsă asupra întregului clasicism. Pentru mulți germani, lumea antică era admirabilă, însă străină, ciudată și îndepărtată. „Figurile și zeii greci nu mai corespund formelor speciei omenești, ne sînt la fel de străine ca și sunetele și numele grecești din poezia noastră", scria Georg Forster, în 1790.[5] „*Wir sind keine Griechen mehr*" („*nu mai sîntem greci*"), scria P. O. Runge, în 1802.[6] Mișcarea *Sturm und Drang* avea și o nuanță socială, ca expresie a opoziției față de cultura aristocratică (și, încă predominant francofilă) a curților princiare germane. Din acest motiv, majoritatea intelectualilor germani aclamaseră cu entuziasm revoluția franceză și chiar și avansarea armatelor republicane către răsărit, la început. Dezmembrarea Sfîntului Imperiu Roman, efectuată de Napoleon, și reasamblarea lui în unități mai mari, precum și instituirea Codului lui Napoleon la est de Rin, au fost la fel de bine primite. Însă, odată cu creșterea caracterului opresiv al autorității franceze, francofobia și naționalismul au devenit belicoase. Atît speranțele naționaliste cît și cele liberale s-au îndreptat către Prusia, unde, după anul 1806, Statul fusese reorganizat pe linii ceva mai democratice: „Trebuie să facem de sus ceea ce francezii au făcut de jos", îi spusese Hardenberg regelui. Bătălia de la Leipzig, din 1813, cînd armata prusacă i-a pus pe fugă pe francezi, a constituit prima victorie pentru noii naționaliști germani, începută ca o căutare de libertate negativă, pentru a fi, în curînd, convertită într-o pretenție „pozitivă".

Spiritul generos al naționalismului german din timpul războiului de eliberare (sau *Freiheitskrieg*, după cum era numit) apare oglindit deosebit de frumos într-un tablou pictat de unul dintre prietenii lui Caspar David Friedrich, G. F. Kersting, înfățișînd trei *Lützower*-i (membri ai unui regiment de voluntari, din rîndul căruia făceau parte o serie de importanți artiști și scriitori, cum au

Scanned with OKEN Scanner

fost Joseph von Eichendorf, Fouqué, Karl Immermann, Theodor Körner, Philipp Veit și Kersting însuși [140]. Ei sînt îmbrăcați conform unei presupuse mode germane străvechi, cu pălării pleoștite, cu părul lung, blond și teutonic, și poartă mustață (unul dintre ei e bărbos), fiind așezați într-o pădure simbolică, germană, de stejar. Într-o altă pînză a lui Kersting, o fată împletește o cunună de frunze de stejar pentru bărbații căzuți în război.[7] Operele în care Caspar David Friedrich oglindește războiul sînt mult mai subtile, totuși sensul „*Chasseur*"-*ului din pădure*" [141] a fost cu ușurință decodificat de către un critic la prima expunere a acestui tablou în anul 1814: „Un corb cocoțat pe o cracă uscată cîntă cîntecul morții pentru acel „chasseur" francez care se preumblă singur într-o pădure veșnic verde, troienită."[8] Tot în această perioadă, Friedrich a pictat mai multe evocări ale mormîntului imaginar al lui Hermann sau Arminius, anticul conducător teuton ale cărui războaie împotriva romanilor erau văzute drept o paralelă istorică la războiul de eliberare a Germaniei de sub jugul francez. Una dintre cele mai mișcătoare imagini ale sale înfățișează un sarcofag singuratec așezat într-o fisură seculară a rocii vii, în inima gliei strămoșești germane [142].

În timpul acestor ani, naționalismul lui Friedrich a fost colorat de o anume nuanță liberală. Scriindu-i lui Ernst Moritz Arndt, în martie 1814, despre proiectul unui monument în onoarea lui Scharnhorst, cel care a fost ucis în bătălia de la Leipzig, el remarca: „Cît timp rămînem lacheii prinților, nu vom putea vedea asemenea măreții. Unde vocea poporului nu se face auzită, poporul nu va avea parte de onoare și de cunoștiința de sine."[9] Pesimismul său avea să-și afle, în curînd, justificarea în înăbușirea mișcării liberale de după 1815. *Mormîntul lui Hutten* [143], pictat probabil în anul 1823, face aluzie la noua situație politică, înfățișînd o capelă gotică în ruine, cu statuia decapitată a credinței dispusă pe unul dintre pereți și un bărbat în veșmînt *altdeutsch* (asemă-

nător uniformei *Lutzower*), dus pe gînduri lîngă mormîntul lui Ulrich von Hutten, umanistul și susținătorul lui Luther care, pronunțîndu-se în favoarea unui stat german puternic centralizat, a luat totuși parte la răscoala neizbutită a Cavalerilor Imperiali, din 1523, fiind exilat și stingîndu-se din viață în Elveția. Tricentenarul morții lui Hutten a coincis cu a zecea aniversare a războiului de eliberare, iar Friedrich a înscris pe sicriu numele cîtorva bărbați cu vederi liberale care luaseră parte la război dar care au fost, ulterior, dați la o parte sau surghiuniți: Jahn 1813, Arndt 1813, Stein 1813, Görres 1821. Acesta este tabloul cel mai clar alegoric executat de Friedrich, probabil ultimul care comportă un mesaj politic explicit. El urma să-și facă autoportretul în repetate rînduri, înveșmîntat în costumul *altdeutsch*, cu mantie și pălărie căzută, costum care era privit de autorități drept bun pentru un *Demagoge* [10], dar semnificația lui putea fi pentru pictor mai curînd artistică decît politică, simbol al pretenției de libertate de expresie și de creare a unui stil german autonom.

Amintirile din *Freiheitskrieg* erau ținute la mare cinste atît de către toți legitimiștii reacționari pe care acest război i-a adus la putere din nou cît și de către liberali. Din cele cîteva monumente comemorative de război, cel mai important este acel construit de Leo von Klenze, între 1842 și 1863 pe cheltuiala lui Ludwig I al Bavariei, la Kelheim, pe Dunăre. Acest arhitect a înălțat și Walhalla dorică deasupra Regensburg-ului, întru slăvirea geniului german [87]. Impresionanta construcție a *Befreiungshalle* [144] amintește vag de mauzoleul lui Theodoric de la Ravenna. În această copleșitoare clădire, cu interiorul ei de marmoră bogat colorat, înconjurată de giganticele statui ale zeițelor victoriei, cu siguranță că spiritul liberal este greu de găsit. Nici nu se întîlnesc, de fapt, nuanțe specific germane, dacă trecem cu vederea inscripțiile și trăsăturile insistent de ariane ale musculoaselor zeițe. Ludwig se arătase ostil atît ideii unei Ger-

Scanned with OKEN Scanner

manii unite, cît și liberalismului și pare să-și fi restrîns naționalismul la un tărîm strict cultural. Poate că tocmai din acest motiv, cu toate că a comandat construcțiile de la München într-o varietate de stiluri, a arătat un interes relativ scăzut goticului, care devenise în străinătate emblema neoficială a unificării Germaniei.

Monumentul național prusac închinat războiului de eliberare a fost ridicat în anul 1821 pe Kreuzberg, Berlin, într-un stil gotic țepos, anticipînd memorialul Scott din Edinburgh, de dimensiuni mai mari și înălțat ulterior, precum și Albert Memorial de la Londra. El a fost construit (într-un mod aproape profetic) în fontă [145]. Planul monumentului îi aparține lui Schinkel care, cu cîțiva ani mai devreme, a insistat, din motive politice și estetice, ca vestita catedrală din Köln (viitorul focar al naționalismului cultural german) să fie restaurată și terminată. Însă cu toate că Schinkel a fost coordonatorul lucrărilor de renovare, rolul principal l-a jucat Sulpiz Boisserée [146], cel care ocupase deja o poziție importantă în dezvoltarea esteticii romantice, adunînd o importantă colecție de tablouri remarcabile, pictate de vechii maeștri germani și îndrumîndu-l pe Friedrich Schlegel către studiul arhitecturii gotice. Sub Imperiu, Boisserée încercase să-i trezească atenția lui Napoleon față de proiectul de finisare a acestei catedrale, iar în anul 1814 nu și-a pierdut timpul adresîndu-se prințului moștenitor al Prusiei, viitorul Friedrich Wilhelm al IV-lea. De asemenea, el a găsit un susținător deloc neglijabil în persoana lui Joseph Görres, adept al reînnoirii care a sugerat terminarea Catedralei ca monument al războiului de eliberare. „Mult timp va trăi Germania în rușine și umilință, pradă luptelor interne și aroganței străinilor, pînă în ziua cînd poporul își va întoarce ochii la idealurile pe care le părăsise în ambiția lui egoistă, pînă în ziua cînd adevărata religie și credință, unitatea de țel și de abnegație va putea da naștere unor clădiri cum este aceasta“, scria el, în 1814 [11]. Terminarea Catedralei va

simboliza noul Reich, considera el (destul de diferit totuşi de cel preconizat de autorităţile prusace, care l-au surghiunit pe Görres după publicarea unui pamflet de factură uşor liberal-catolică, intitulat *Germania şi revoluţia.*)

Cu toate acestea, pe la 1842, cînd sprijinul oficial a fost cu adevărat acordat acestui proiect de terminare a Catedralei şi odată cu punerea fundaţiei ei de piatră a navei, legăturile dintre libertate, naţionalism şi arhitectura gotică primiseră alte nuanţe de semnificaţii. Un ziarist afirma: „Catedrala reprezintă cel mai mare bastion al Germaniei, pe care aceasta trebuie să-l păstreze sau să piară, şi care va cădea doar în clipa în care sîngele ultimului teuton se va amesteca cu undele Rinului-tată.“ [12] În cinstea acestei ocaziuni, Görres a publicat o carte, înfăţişînd stilul gotic atît ca un produs al spiritului german, exportat ulterior în tot restul Europei (deşi această credinţă nu se mai bucura de credit de mult timp), cît şi ca simbol al aspiraţiilor metafizice ale spiritului transcendental, caracteristic sufletului german care, odată cu dezvoltarea arcadei ascuţite, s-a eliberat de constrîngerile geometrice ale stilului romanesc. Aici, naţionalismul cultural al lui Herder şi al romanticilor, precum şi dorinţa de eliberare de sub dominaţia străină, care făcuse să izbucnească acel *Freiheitskrieger*, primiseră deja o serie de implicaţii, care urmau să devină tot mai sinistre, odată cu trecerea anilor.

Acelaşi proces poate fi perceput şi în reprezentările strămoşilor germani. În prima sa operă cu adevărat importantă, Carl Blechen i-a pictat pe semnoni (un puternic trib germanic descris de Tacit) bucurîndu-se de libertatea unei vieţi pastorale în Müggelberge [13]. Războinicul Hermann, însă, al cărui mormînt imaginar a constituit subiectul unei evocări plină de primitivism făcută de Friedrich [142], a fost curînd adoptat ca emblemă a unui naţionalism de tip militant, (ca, de pildă, în cazul statuii lui Ernst von Bandel, începută în anul 1819, care nu a

Scanned with OKEN Scanner

fost înălţată pe Teutoburg, lîngă Detmold, decît în anul 1875 [147]. Printre eroii naţionalismului german, mai apropiaţi acelei epoci, Dürer ocupase evident un loc de cinste, încă de la Wackenroder, care l-a reprezentat drept contrapunctul teutonic al lui Rafael, demn de aceeaşi stimă şi admiraţie. La începutul secolului al XIX-lea, el a ajuns să fie privit, aproape cu religiozitate, drept patronul artiştilor germani [198]. Leaderii reformei protestante au pus la dispoziţia actualităţii alte simboluri, mai potente, ale naţionalismului liberal. Tabloul lui Carl Friedrich Lessing, *Predica husită* (1836), înfăţişează un propovăduitor husit vorbind unui grup socialmente eterogen, în aer liber, cu o biserică în flăcări ca fundal. Cu toate că tabloul a fost comandat de însuşi regele Prusiei, el a fost interpretat drept o chemare la luptă pentru libertate naţională, religioasă şi socială [148]. „Şi cît de semnificativ este acest subiect pentru ziua de azi, cînd ducem prin alte mijloace lupta împotriva bisericii, pentru libertate spirituală, apropiindu-ne de deznodămînt", afirma un scriitor în foaia radicală *Rheinische Zeitung*, în 1842. Un alt contemporan a asemănat efectul tabloului cu cel al unei interpretări complet orchestrate a fermecătoarei corale luterane *Ein feste Burg ist unser Gott* sau a Marsiliezei. Însă, după 1848, el s-a dovedit lipsit de prevedere, în afirmaţiile sale, cînd Lessing participase deja activ la revoluţia de la Düsseldorf.

În Italia, susţinătorii *Risorgimento*-ului au făcut uz, în mod similar, de paralele istorice, atît în romanele şi în operele lor muzicale cît şi în pictură. Un astfel de subiect l-a constituit victoria Ligii lombarde asupra împăratului Frederic Barbarossa în bătălia de la Legnano din 1176, zugrăvită de o serie de artişti printre care şi de romancierul şi omul politic Massimo d'Azeglio, [14] încă înainte ca Verdi să-şi fi scris opera *La Battaglia di Legnano*, cu care publicul a făcut cunoştinţă în 1849 [15]. Vecernia Siciliană din 1282, şi mai apreciată de pictori, i-a furnizat lui Verdi un alt subiect. În mod semnificativ, comanda

unui tablou cu acelaşi subiect i-a fost făcută lui Francesco Hayez de către contele milanez Francesco Teodoro Arese imediat după eliberarea acestuia din închisoarea de la Spielberg, unde fusese întemniţat pentru participare la răscoala de la 1821, prima încercare (nereuşită), de a elibera Lombardia de sub stăpînirea austriacă. Hayez a pictat şi un impresionant portret, în mărime naturală, înfăţişîndu-l pe contele Arese în celula de la Spielberg [149]. Evident, nici un tablou atît de explicit dezident nu putea fi pus la dispoziţia publicului, în Italia acelor timpuri. Artiştii care doreau să-şi exprime protestul faţă de stăpînirea străină erau sortiţi să caute echivalenţe în alte epoci sau ţinuturi. Astfe', Hayez a înfăţişat soarta creştinilor condamnaţi la exil sau la o virtuală sclavie, în ziua în care autorităţile britanice i-au pus la dispoziţie lui Ali Paşa oraşul albanez Parga, în anul 1819 [16]. Şi alţi italieni au preamărit eroismul grecilor moderni în lupta pentru libertate [17].

Contrastul dintre Grecia modernă şi cea antică dureros în melancolia lui, constituise, de mult timp, o temă sentenţios de moralizatoare. La mijlocul secolului al XVIII-lea, eliberarea acestei ţări era considerată o „cauză glorioasă / Cauza Libertăţii, Cauza Naţiunilor", deşi acest aspect nu ascundea decît o dorinţă pasivă [18]. Byron nu-şi pusese mari speranţe în viitor, lamentîndu-se pe marginea subjugării „frumoasei Grecii, tristă relicvă a vremilor apuse", în cel de-al doilea cînt din *Childe Harold* (1812). El nu a început să viseze la „această Grecie ce-ar mai putea fi încă liberă", decît în al treilea cînt din *Don Juan*, scris în 1820. Dar aceste poeme, împreună cu tot mai numeroasele memorii de călătorii din rîndul cărora face parte şi L'*Itinéraire de Paris à Jerusalem (Itinerarul de la Paris la Ierusalim)* al lui Chateaubriand (1811), au făcut să se dezvolte o simpatie tot mai vie pentru cauza Greciei, odată cu adevărata izbucnire a războiului de independenţă din anul 1821, pe care participarea activă a lui Byron precum şi moartea poetului la Misso-

Scanned with OKEN Scanner

longhi, în anul 1824, l-au transformat într-o adevărată cruciadă romantică. În ciuda sau poate că tocmai din cauza indiferenței pe care puterile vest-europene au afișat-o, la început (căci Metternich își exprimase speranța că revolta va arde pînă la o mistuire completă, „dincolo de granițele civilizației"), filoelenismul a devenit un cult intelectual. „Grecii ocupă gîndurile tuturor", scria Delécluze în jurnalul său din anul 1826, „cel puțin tuturor celor care se opun ideilor monarhice și ultramontane." [19]

Cu toate că Anglia a jucat un rol preponderent în mișcarea filoelenică, puțini artiști insulari par să facă aluzie la ea; excepțiile cele mai notabile le constituie Turner, Thomas Barker de la Bath și Charles Lock Eastlake [20]. Cauza grecilor s-a bucurat de mult mai mult succes în rîndurile pictorilor francezi, deși motivația pare să fi fost pe cît de artistică, pe atît de politică. „Mă săturasem de vechii greci, acum mă interesează cei ai zilelor noastre", scria Jal, comentînd Salonul din 1824:

Hector, Ahile, Agamemnon, mă plictisesc în sublimul lor. George Colocotroni, Odiseu, Jorgaki, acestea sînt numele ce-mi fac inima să tresalte. Destul am deplîns eternele nenorociri ale eternului Ilium; Ipsara! Nenorocirea ta de azi îmi înflăcărează sufletul. Ce sînt pentru mine soldații regelui Priam? Kefliții, anatolienii mă preocupă acum." [21]

Susținător al lui Géricault și Delacroix, Jal a prefațat aceste remarci cu afirmația că „romantismul clocotește cel mai bine în fluxul societății și, de vreme ce pictura e tot o expresie a societății, pictura devine romantică. „El a încheiat cu o descriere înflăcărată a *Masacrului de la Chios* [15].

În Parisul anului 1826 s-au dat concerte de binefacere întru ajutorarea grecilor. A fost deschisă și o expoziție *„au profit des Grecs"* (*„spre ajutorarea grecilor"*), la Galerie Lebrun, unde și-au dat concursul majoritatea artiștilor de

Scanned with OKEN Scanner

frunte. Delacroix a prezentat ceea ce urma să devină cea mai vestită imagine de război, *Grecia murind pe ruinele de la Missolonghi*, deşi pe atunci era numită pînă şi de Delacroix însuşi *Grecia pe ruinele de la Missolonghi*; figura centrală reprezintă, de fapt, o rugă de ajutor a unei femei cu braţele deschise, palpitînd de viaţă, personificînd triumful spiritului libertăţii asupra dezastrului (reprezentat de o grămadă de zidărie şi de mîna unui mort), care ne aminteşte de sonetul lui Wordsworth închinat lui Toussaint L'Ouverture, în anul 1807:

Căci ai dat la spate
Forţe ce fi-vor ale tale: aer, pămînt şi cer;
Dar adierea vîntului ce bate
N-o să te uite. Ai prieteni ce nu pier
Şi aliaţi, extazuri şi dureri
Iubirea omului cu spiritul de fier.

La Salonul anului 1827, Delacroix a expus un tablou care înfăţişează o încăierare între greci şi turci. În aceeaşi expoziţie au apărut şi alte tablouri cu subiecte greceşti, pictate de alţi artişti [22], dintre care cel mai reprezentativ este, probabil, *Femeile din Souli* al lui Ary Scheffer.

Răscoala polonezilor din anii 1830 şi 1831 a provocat aproape aceeaşi simpatie în Europa apuseană ca şi războiul grec. În Edinburgh, David Scott a înfăţişat unul dintre episoadele ei, într-o pînză de o forţă extraordinar de stînjenitoare şi de o melancolie apăsătoare, care ne duce cu gîndul pînă la Goya, trupele ruseşti îngropîndu-şi morţii, în timpul unui armistiţiu acordat de polonezi [152]. Germanul Dietrich Monten a imortalizat tragicul sfîrşit al revoltei într-un tablou intitulat *Finis Poloniae* [153], iar, în Franţa, Léon Cogniet a pictat un ofiţer polonez singuratic (probabil patriotul şi poetul Alexandre Rypiński), cu Varşovia în flăcări în spatele său [154], o operă care a avut o soartă curioasă, căci a fost copiat la o scară mai mare de către elevul lui Cogniet, Henryk Rodakowski, pentru a înfă-

Scanned with OKEN Scanner

ţişa un erou al răscoalei, maghiare de la 1848, care s-a sfîrşit tot printr-un dezastru. Răscoala poloneză a suscitat însă un interes mai redus în rîndurile artiştilor în comparaţie cu războiul grec, aceştia găsind în cel din urmă nu numai o expresie a naţionalismului şi a liberalismului, ci şi o reflexie, la scară gigantică, mult mărită, a propriei lor lupte pentru libertate de sub jugul academic şi (în mod ironic) de sub jugul obsesiei Greciei antice. Astfel, idei şi idealuri politice şi artistice ajungeau, adeseori, să fuzioneze. Într-un articol pe care Delacroix l-a citit aprobîndu-l în întregime, liberalul Ludovic Vitet urma să acorde războiului grec credit pentru o completă reevaluare a artei şi literaturii Greciei antice. [23]

În mod inevitabil, evenimentele din Polonia au fost umbrite în minţile artiştilor francezi şi de ideea succesului şi insuccesului Revoluţiei din iulie de la Paris. Şi în acest caz, cel care a lăsat cea mai faimoasă reprezentare artistică a fost tot Delacroix. Este vorba, probabil, de cea mai cunoscută imagine vizuală a Revoluţiei care a fost creată vreodată, *28 Iulie: Libertatea conducînd poporul* [155]. Această enigmatică combinaţie între alegorie şi viaţa reală, între pictura istorică şi reportaj, nu a fost primită prea favorabil în momentul expunerii ei la Salonul din 1831. Tabloul a fost cumpărat de către stat, fiind judecat ca prea „inflamabil" pentru o expunere mai îndelungată, (fiind pus din nou la dispoziţia publicului, după revoluţia de la 1848, şi încă o dată în 1855, dar numai pentru cîteva săptămîni, aşa că publicul nu s-a putut bucura în mod permanent de această operă de artă înainte de 1861). Deşi mai idealizată, în comparaţie cu alte reprezentări ale zilelor din iulie (cum au fost, de pildă, pînza lui Lecomte înfăţişînd baricada din Rue de Rohan sau litografiile pline de forţă ale lui Charlet, cu muncitorii lui militanţi [156], pînza lui Delacroix este mai vie şi mai tulburătoare. Libertatea, cu o puşcă cu baionetă într-o mînă şi cu tricolorul în cealaltă, e flancată de un *gamin (strengar)* înarmat cu

pistoale, de un burghez cu joben și de un proletar ce ridică o sabie, în timp ce înaintează inexorabil spre privitor, cu capul întors spre cei pe care îi îmbărbătează. În ciuda unei asemănări fizice cu *Grecia pe ruinele de la Missolonghi*, ea nu reprezintă conceptul „negativ" al libertății, ci unul deosebit de „pozitiv". Chiar și cadavrele în mărime naturală din primul plan, dintre care unul ne amintește, fără echivoc, de *Pluta „Meduzei"*, sugerează faptul că Delacroix, care nu era sub nici un motiv demagog, a fost la fel de conștient ca și Benjamin Constant de modul în care individul poate fi sacrificat pentru un ideal politic. Tabloul pare să reprezinte un conflict ireconciliabil între libertatea personală și cea artistică, acea libertate pe care o pretindea Delacroix, pe de o parte, și libertarismul politic de care el se temea tot mai mult. Era un conflict căruia, în mod conștient sau nu, orice romantic trebuia să-i facă față și care, în final, urma să-i împingă pe mulți într-o retragere către citadela artei de dragul artei.

Libertatea artistică și cea politică erau totuși foarte mult asociate, în jurul anului 1830. Și, de vreme ce libertatea era mereu identificată cu natura în literatură și mai cu seamă în retorica politică, ajungem să ne întrebăm dacă nu cumva unele dintre peisajele „libere", care s-au rupt de tradiția clasică pentru a înfățișa *„la nature telle qu'elle est"* (*„natura așa cum e ea"*), nu aveau și niște conotații politice [24]. Este limpede că multe dintre ele nu aveau. Așa sînt, de exemplu, peisajele italiene ale lui Corot [25]. Marele tablou al lui Paul Huet, intitulat *Apus de soare în spatele unei vechi abații în pădure*, ar putea fi mai susceptibil unei interpretări politico-alegorice (amurgul casei de Bourbon), dacă n-am lua în considerație versurile din nostalgicul și sentimentalul poem pe care Victor Hugo le-a publicat în catalogul Salonului [26]. Cu toate acestea, nu există nici o îndoială cu privire la trimiterea politică pe care a făcut-o acest *„paysagiste-patriote"* (*„peisagist patriot"*), după cum îl numea Daumier pe

Scanned with OKEN Scanner

Huet, căci pictorul fusese un „carbonaro" la vîrsta de 17 ani și luptase alături de Alexandre Dumas, pe baricade, în anul 1830. Cu mulți ani mai tîrziu, el urma să-și amintească de acel „*irresistible élan de Liberté*" („*irezistibilul elan al Libertății*") care a cuprins toate artele, inclusiv cea a peisajului, către sfîrșitul Restaurației [27]. Pînza sa *Amnistie* reprezintă un protest mișcător și explicit la adresa primelor acte represive ale casei de Orléans, înfățișînd imaginea elegiacă a unui cimitir cu mormintele republicanilor care au fost executați, sau care muriseră în închisoare [157]. La această dată incertă și tulbure, cu greu s-ar fi putut exclude sentimentele politice din peisajele care exprimau viziunea artistului asupra lumii, în cel mai larg sens al cuvîntului și nu numai acea nebuloasă „*état de l'âme*" („*stare de suflet*"), căreia i-a dat glas Amiel mult mai tîrziu [28]. Neîndoielnic, însă, aceste sentimente nu au fost neapărat liberale. În Anglia, Constable a pictat catedrala din Salisbury, în anul 1831, exprimînd temerile lui pentru anglicani, amenințați pe atunci de agitația Reformei, care îl obseda, pînză numită atît concret cît și metaforic *Biserica de sub nori*, după cum a spus prietenul său, arhidiaconul Fisher.

S-a afirmat uneori, chiar și de către romantici înșiși, că cultul romantic al energiei a făcut să se nască o stare de spirit de o violență revoluționară. „*On recueille dans les rues les fruits qu'on a semés dans les livres*" („*culegem în stradă fructele care au fost semănate în cărți*"), scria Ximénès Doudan, în 1832 [29]. Poate că, tocmai din acest motiv, juriile Saloanelor de după 1831 au început să se arate mai intransigente față de dizidența stilistică, decît față de subiecte (tablourile figurative ale lui Delacroix, peisajele lui Théodore Rousseau, unele dintre sculpturile lui Barye înfățișînd animale feroce s-au numărat printre operele refuzate). Dar operele de artă care făceau aluzie sau chiar zugrăveau evenimentele primei Revoluții și ale Imperiului, interzise sub Restaurație, erau acum adeseori expuse, cu toate că

Scanned with OKEN Scanner

Ludovic Filip a intervenit personal, în anul 1833, pentru excluderea tabloului lui Chenavard reprezentînd semnarea condamnării la moarte a lui Ludovic XVI, pe care juriul îl acceptase. Într-adevăr, autoritățile Monarhiei din iulie au făcut tot posibilul să exploateze și să profite de pe urma nostalgicelor amintiri ale gloriei republicane și napoleoniene. Arcul de triumf din *Place de l'Etoile*, început în 1806, a fost terminat și împodobit cu vaste reliefuri, dintre care cel mai important, *Plecarea voluntarilor* (cunoscut și ca „La Marseillaise") de François Rude, captează perfect spiritul armatei de la 1792, văzut prin prisma avantajoasă a anului 1833 [158]. Această puternică și emoționantă sculptură este, totuși, realizată în limbajul antichității, ceea ce explică atitudinea autorităților care au preferat-o în detrimentul *Libertății* lui Delacroix; oricum, figurile sînt *sans culottes (fără pantaloni)* doar în spiritul unei eroice nudități. Ulterior, Rude avea să producă dovezi mai realistice ale sentimentelor sale republicane, în monumentul închinat lui Godefroy Cavaignac, cel care a fost, în parte, răspunzător pentru grabnica înălțare a baricadelor în anul 1830 [30]. Faptul că el a modelat, în același timp, și o statuie a lui Napoleon (1847), l-a pus în încurcătură pe biograful său republican din anul 1856. Însă în jurul anilor 1840, Napoleon era văzut drept un legatar al revoluției și drept un erou romantic, pe care înfrîngerile l-au înălțat mai sus decît victoriile, arhetipul geniului artistic luptînd pentru eliberare. Astfel l-a înfățișat Rude „trezindu-se la nemurire" pe patul său de moarte din insula Sfînta Elena [159]. Această extraordinară statuie, care nu a fost plasată nici în vreo biserică, nici în vreo piață publică, ci sub cerul liber, în împrejurimile orașului Dijon, față în față cu munții Jura și cu Alpii, se numără printre cele mai izbitoare manifestări ale ideilor romantice atît în politică cît și în artă, fiind în același timp și un memento al nesigurelor relații dintre ele. Căci aceasta este, probabil, cea mai impresionantă dintre imaginile

Scanned with OKEN Scanner

care au alimentat legenda napoleoniană, urmînd să primească, în curînd, o semnificație cu totul diferită.

Pierre Jean David d'Angers a fost un alt sculptor republican pe deplin angajat, exilat din Franța celui de-al doilea Imperiu. „Ideile politice au fost dintotdeauna motivul și forța vieții mele artistice", scria el, în 1839 [31]. În 1827 și-a adus contribuția la cauza Greciei, modelînd statuia unei *Tinere grecoaice la mormîntul lui Marco Botzaris*, pe care ulterior avea s-o sculpteze în marmură, oferind-o guvernului elen. [32] A sculptat subiecte revoluționare pentru Arcul de triumf din Marsilia, în anul 1834, a prezentat o interpretare cu totul liberală a monarhiei constituționale, pe frontonul Pantheonului din Paris, în 1837, și a făcut din monumentul Gutenberg din Strasbourg o declarație de credință față de iluminismul slovei tipărite (cu un relief dedicat abolirii sclaviei). Statuia sa *Tînărul Bara*, expusă la Salonul din 1839 reprezintă un fel de dublu monument închinat atît tînărului ucis de contrarevoluționarii vendeeni cît și lui David, care-l imortalizase pe el și eroica-i moarte [33]. Toate aceste opere au fost publicate, însă el și-a exprimat cu mai multă claritate simpatiile politice prin intermediul medalioanelor sale din bronz și al comentariilor pe care tot el le-a făcut pe marginea acestor subiecte. Medalioanele includ, aproape toate, faimoase figuri de revoluționari: Robespierre „*homme admirable ... mœurs douces*", Barère „*ce grand homme*", Carnot „*l'homme le plus admirable de son époque*", Saint-Just „*pauvre jeune homme!*" (Robespierre — „*bărbat admirabil ... de-o conduită calmă*"; Barère — „*acel mare bărbat*"; Carnot — „*cel mai admirabil bărbat al epocii sale*"; Saint-Just — „*sărmanul tînăr*") Babeuf, Marat și toți ceilalți. El a imortalizat și victimele represiunii restaurației, pe cei patru sergenți de la La Rochelle și alți luptători pentru libertate: Abatele Grégoire, Michelet, Edgar Quinet, Louis Blanc, Filippo Buonarotti și Blanqui. Și, cu toate că, uneori, a înfățișat personali-

tăți avînd idei politice deosebite de ale sale, nici unul dintre ei nu poate fi privit drept un dușman al libertății. „Noi, artiștii, sîntem niște istorici care lucrează cu fapte și chestiunile de partid nu trebuie să ne privească", a remarcat el. El a avut marmură și bronz pentru geniu, virtute, curaj și eroism, însă n-a avut nimic pentru „vreun tiran sau vreun Rotschild" [34].

Interesul lui David d'Angers față de politicienii și teoreticienii politici a fost neobișnuit pentru un artist. Cultul romantic al libertății era mult mai frecvent centrat asupra unor figuri reprezentînd un concept de libertate de o factură diferită: bandiți, briganzi sau oameni în afara legii. Bandiții italieni, care apar mereu în arta, literatura și muzica acestei perioade, existaseră neîndoielnic și înainte, și, cei care însuflețesc peisajele stîncoase ale lui Salvator Rosa sînt cei mai binecunoscuți. (Judecînd după platoșe și coifuri, ei ar fi, mai degrabă, acei *Landsknechte* sau mercenari fără stăpîn, care bîntuiau prin țara Italiei în secolul al XVI-lea și pe la începutul secolului al XVII-lea). Salvator Rosa a ales aceste sălbatice figuri și drept subiecte ale „pitoreștilor" lui gravuri în aquaforte, pe care John Hamilton Mortimer din Anglia și mulți alții le-au imitat pe la sfîrșitul veacului al XVIII-lea [35]. La începutul secolului al XIX-lea, artiștii specializați în tablouri cu bandiți i-au zugrăvit în costumație modernă, purtînd armament de foc modern și totuși aparținînd unei străvechi tradiții, care a fost în primul rînd literară și abia mai apoi picturală: tradiția celui pus în afara legii.

Robin Hood fusese un erou al folclorului englez încă din Evul Mediu, reprezentînd figura centrală a unui întreg ciclu de povești comice și de aventuri (mai puțin îndepărtate și mai puțin aristocratice, decît legendele cu regele Arthur și cavalerii săi) și, probabil, și un simbol al celor care se ridicau împotriva nedreptății. El și-a făcut, brusc, reapariția în romanul lui Walter Scott *Ivanhoe* (1819) și în cel al lui Thomas Love Pea-

Scanned with OKEN Scanner

cock, *Domnița Marian* (1822), roman pe care Peacock avea să și-l caracterizeze într-o scrisoare adresată lui Shelley drept „o romanță comică din veacul al XII-lea pe care o voi face purtătoare unei satire mai piezișe privitoare la toate nedreptățile ce se petrec sub soare.“ [36] Scott a creat un contrapunct scoțian în figura lui *Rob Roy* (1817), roman care a furnizat multe subiecte pictorilor francezi de sub Restaurație [37].

În Germania, Schiller crease un personaj similar, Karl von Moor, eroul tragic al cunoscutei sale piese de teatru *Die Räuber (Hoții)*, scrisă în 1781 [38]. Se pare că mitul banditului ca erou revoluționar începuse aici, căci oricare ar fi fost intenția lui Schiller, acestei piese i s-a acordat o semnificație politică în jurul anilor 1790 fiind citată cînd poetul a primit, spre propria lui surprindere, cetățenia onorifică a Republicii Franceze. Puțin timp după aceasta, banditii aveau să joace într-adevăr un rol politic, însă de partea cealaltă, căci legitimiștii îi transformaseră în luptători de guerilla să hărțuiască armatele lui Napoleon în sudul Italiei și al Spaniei. Acțiunile lor ar putea fi privite și dintr-o prismă naționalistă, asociată cauzei libertății, însă ei nu au mai putut fi investiți cu rolul unor revoluționari politici înainte de anul 1815, cînd au intrat în conflict cu trupele Statelor papale și ale regatului de Bourbon, în Italia.

Într-adevăr, e foarte puțin probabil că acești banditi să fi avut niște motive pur politice, atît în timpul perioadei Imperiului cît și după aceea. Exista, totuși, posibilitatea ca ei să fie priviți drept victime ale unui sistem social nedrept. Sfidarea autorităților pare să simbolizeze opoziția față de Restaurație și, pe lîngă aceasta, ei au fost de multe ori investiți cu spiritul iubitor de libertate al unui Robin Hood sau Karl von Moor. Astfel, artistul elvețian Léopold Robert, pictîndu-i pe cei care au fost atrași în cursă de poliție și aruncați în închisoare, scria de la Roma, în anul 1822: „Încă din clipa în care am ajuns aici am fost izbit de înfățișarea acestor italieni, de

comportamentul lor și de hainele lor pitorești și sălbatice. Speram să-i redau așa cum sînt ei în adevăr și, mai ales, în simplitatea și noblețea pe care oricine le vede la acești oameni și pe care le-au moștenit de la strămoșii lor" [160]. Feuillet de Conches a descris-o pe Maria Grazia, pe care mulți artiști o pictaseră în timp ce soțul ei tînjea închis în *Castel' di Sant' Angelo*, drept „adevărata soție de brigand; cu statură și forme superbe, cu capul încoronat de cele mai magnifice cozi, puternică, mîndră, neînfricată, cu ochi poruncitori și cu portul semănînd cu «Libertatea» din poemul lui Barbier ..." (poem care l-a inspirat pe Delacroix, în timp ce picta *Libertatea pe baricade*) [39].

În bogata literatură cu bandiți din secolul al XIX-lea, tîlharul este, adesea, descris drept fugind mai curînd de injustiție decît de justiție, obligat să ia calea codrului și să supraviețuiască pe cît se poate în conformitate cu un anumit cod al onoarei (care, deseori, l-a făcut să ajungă proscris), dînd la o parte codul moral al societății din sînul căreia fusese exclus. Astfel, el a fost zugrăvit drept un tipic erou romantic, plin de pasiuni și de melancolii, aspru și sălbatic, asemeni ținuturilor în care își făcea urma pierdută cu atîta măiestrie. El făcea parte din cultul romantic al ținuturilor neîmblînzite, al persecutatului aruncat în afara societății, al rebelului politic, al oricărui om care vădea un spirit independent. Este cu totul simptomatică foamea deosebită a publicului, în această perioadă, pentru tablouri cu bandiți și, de vreme ce nici unul dintre marii artiști romantici nu au preluat această temă, pînzele lui Léopold Robert, Victor Schnetz și Horace Vernet s-au bucurat de laude exagerate (chiar și din partea lui Stendhal și a lui Delacroix, printre alții). Pentru a satisface cerințele publicului, ale admiratorilor precum și ale celor care i-au comandat tablouri, Robert a pictat nu mai puțin de patrusprezece variante ale *Brigandului adormit* [40].

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate că acești pictori sînt tributari mult prea uzatei convenții de tipul Salvator Rosa, ei n-au făcut decît să refuze o veche formulă în favoarea uneia noi, nu cu mult mai veridică și încă și mai depărtată de realitate decît tablourile cu țărani fericiți și cu pescari napolitani dansînd de zor (care și ele se bucurau de o popularitate destul de largă [41].). Ceea ce păruse la început realist și îndrăzneț (în contrast cu pînzele cu eroi antici) a început să semene a artificialitate. Opera lui Léopold Robert are o oarecare importanță istorică în acel tip de romantism care urma să se transforme în realism. Dar, în afara acestui context, banditii lui cu greu ar putea fi luați în serios. Pictați într-o manieră oarecum seacă și academică, ei nu par destul de puternici pentru a putea lua pe umerii lor greutatea noțiunii de libertate pe care o implică. Fascinația pe care banditii au exercitat-o asupra romanticilor, *„ces brigands de la pensée“ („acești bandiți ai gîndirii“)*, după cum urma să-i numească Philothée O'Neddy [42], și-a găsit adevărata expresie doar în literatură și în muzică, în *Colombe* de Mérimée (1841) și în *Carmen* (1843), în încîntătoarea operă a lui Auber, *Fra Diavolo* (1830), și, mai cu seamă, în operele lui Berlioz, *Lélio* (1831) și *Harold în Italia* (1834).

Înainte de toate, Berlioz a fost un adevărat discipol al cultului romantic al briganzilor. În timp ce era la Academia Franceză din Roma, a pornit la drum, într-o bună zi, întovărășit de sculptorul Etex, cu speranța că vor cădea în mîinile vreunei bande de tîlhari și că vor avea ocazia să trăiască alături de ei. Cu cîtva timp înainte, inspirat de războiul grec, el a compus o „scenă“ intitulată *La Révolution grecque (Revoluția greacă)*, mai tîrziu, avea să treacă printr-o fază socialistă, saint-simoniană. Dar, de fapt, el a luptat mai curînd pentru o independență personală decît pentru una națională, pentru o libertate artistică decît pentru una democratică. Astfel, el își va aminti de anii studenției de

la Roma de parcă, ar fi fost el însuși un adevărat bandit din Campagna:

Amintiri sfîșietoare ale zilelor libere ce s-au dus! Libertatea inimii, a gîndirii, a sufletului, libertatea întreagă. Libertatea să nu faci nimic, nici măcar să nu gîndești, libertatea să dai uitării timpul, să disprețuiești ambiția, să rîzi de succes, să dai iubirea la spate. Libertatea să pornești spre nord, est, sud sau vest, să dormi sub cerul liber, să trăiești cu puțin, să te miști mult și fără prestabiliri, să visezi picotind zile-n șir nemișcat în suflarea vîntului sirocco." [43]

Revoluția din iulie a descris-o ca pe un vast spectacol de operă:

Nu voi uita niciodată cum arăta Parisul în acele faimoase zile: atîtarea sălbatică a tîrfelor, resemnarea întunecată a Gărzilor regale Elvețiene, strania mîndrie a clasei muncitoare în a fi, după cum spuneau ei, stăpîni ai Parisului și neluînd nimic, tineri lăudîndu-se cu fapte vitejești fantastice ... Și muzica acelor vremuri, cîntecele, vocile răgușite răsunînd pe străzi — cei ce nu le-au auzit, nu vor putea niciodată să și le închipuie! [44]

Se simte că nu atît plecarea Bourbonilor și sosirea lui Ludovic Filip au captat imaginația lui Berlioz și cea a lui Delacroix, ci pasiunile, violența tumultuoasă, fiorul revoluției.

Rebeli prin firea lor, artiștii au tins să sprijine marile mișcări de eliberare ale acelor vremuri. Însă concepțiile despre libertatea politică și cea artistică nu au fost identice putînd fi uneori contradictorii. Artistul romantic a fost, în primul rînd, preocupat de propria lui libertate — libertatea de a-și exprima geniul, precum și eliberarea de sub dictatura academică și toanele clienților. În mod paradoxal, el a ajuns, totuși, la această libertate mai rar cînd a lucrat la reprezentarea unor subiecte cu sensuri politice, decît la cele care nu le aveau, o scenă la liberă alegere din litera-

Scanned with OKEN Scanner

tură sau istorie, un portret, un peisaj sau chiar și o natură moartă. Artistul romantic a stat în centrul lumii sale ca o forță creativă și destructivă și, dacă obsedat de propria-i operă, personalitate și individualitate avea să se afle obligat, în final, a-și adăuga un refugiu în doctrina *l'art pour l'art*, această obsesie a dus și la nașterea unor mari capodopere romantice, printre care nu puține preamăresc cauza libertății politice precum și a celei artistice.

Scanned with OKEN Scanner

7
VIAȚA ARTISTULUI

Concepția romantică asupra artistului, cu tot ceea ce implică ea privitor la „vocație", „temperament artistic" și strădaniile geniului neînțeles", este atît de general acceptată, în ziua de azi, încît originea ei relativ recentă este dată uitării cu prea multă ușurință. Bineînțeles că nonconformiști și excentrici existaseră și înainte [1]. Alții, mai cu seamă dintre neo-clasici, fuseseră îmboldiți de un sens al misiunii lor, în care au crezut atît de sincer încît afirmațiile lor personale pot fi uneori interpretate, în mod eronat, drept de factură romantică. „Eu nu aparțin Academiei din Berlin, ci Umanității, care singură poate să-mi pretindă cea mai înaltă dezvoltare a capacităților mele", îi scria Asmus Jakob Carstens, în anul 1796, ministrului prusac care-i tăiase subvenția de pe urma căreia artistul trăia la Roma.

Voi continua să mă justific cu toate forțele de care dispun prin opera-mi, față de lume. Astfel, renunț la toate avantajele alegînd sărăcia, un viitor tulbure și, poate, o bătrînețe schiloadă și neajutorată, căci trupul dă deja semne bolnăvicioase. Voi face toate acestea pentru a-mi îndeplini datoria față de umanitate și de vocația mea de artist. Cu capacitățile mele m-a binecuvîntat Dumnezeu, eu trebuie să-l slujesc, dar, cu credință, pentru ca atunci cînd El mă va cerceta, Spune-mi cum

m-ai slujit tu, să nu trebuiască să-i răspund Doamne, talentul cu care m-ai blagoslovit a zăcut îngropat la Berlin. [2]

Afirmația lui Carstens nu viza libertatea de a-și urma propria înclinație artistică, oriunde ar fi putut aceasta să-l ducă, ci hotărîrea de a păși de-a lungul „adevăratei căi" marcată de teoreticienii neo-clasici. Totuși, foarte curînd după aceasta, romanticii și-au asumat dreptul de a-și urma drumul nestînjeniți și neajutați, întru dezvoltarea sensibilității individuale și întru exprimarea celor mai profunde sentimente, în pofida și uneori chiar și împotriva legilor teoretice și a convențiilor sociale. În 1810, Blake „a pretins" nu numai libertatea de a-și zugrăvi universul imaginativ, ci și spiritul pe care el credea că i-l datorează lumea. Dacă iubitorii de artă refuză să-l ajute, „a lor va fi paguba și nu a mea, și a lor va fi Disprețul Posterității", scria el. [3]

Cuvîntul „artist" desemnase, în secolul al XVIII-lea, „cel care se îndeletnicește cu o artă, în general cu o artă manuală" și „un om dibaci, nu un novice" [4]. Aceste definiții se îndepărtează foarte mult de ceea ce Friedrich Schlegel implicase prin afirmația sa că artiștii sînt, față de restul omenirii, ceea ce reprezintă omul față de restul creației [5]. Treptat, artiștii au început să se considere drept oameni aparte, aproape asemeni „aleșilor" lui Calvin. În 1798, tînărul Philipp Otto Runge, în vîrstă de 21 de ani, i-a atribuit lui Dumnezeu dragostea de artă care l-a făcut să părăsească compania maritimă din Hamburg, unde fusese pînă atunci ucenic, pentru a se face pictor. Douăzeci de ani mai tîrziu, Atotputernicul a putut fi înlocuit cu un sentiment fatidic al destinului. În jurnalul său, Berlioz amintea despre ziua în care, student fiind la facultatea de medicină din Paris, a urmărit spectacolul lui Gluck *Ifigenia în Taurida*, „jurînd, cînd am părăsit clădirea operei că, în ciuda tatălui, a mamei, a unchilor, a mătușilor, buni-

Scanned with OKEN Scanner

cilor și prietenilor, voi fi muzician. De fapt, i-am și scris pe loc tatălui meu, făcîndu-i cunoscută natura imperioasă și irezistibilă a vocației mele și l-am rugat fierbinte să nu i se împotrivească fără rost." [6]

O astfel de decizie (și existau mulți tineri care aspirau la statutul de muzician, poet sau artist, aduși în aceeași situație de a-și înfrunta părinții) reprezenta un fenomen relativ nou. E important să amintim că Bach, Haydn, Mozart și chiar Beethoven și Schubert n-au avut încotro și au trebuit să-și aleagă tocmai această carieră, căci nu li s-a dat niciodată ocazia de a deveni altceva decît muzicieni. Tot așa, carierele majorității pictorilor și sculptorilor din secolul al XVIII-lea și chiar și din anii precedenți fuseseră hotărîte de familiile lor. Însă Runge, Delacroix, Constable, Géricault, Wilkie, pentru a-i menționa pe cei mai vestiți, și-au urmat chemarea în pofida opoziției inițiale a familiilor lor și a rudelor. Intrarea unor asemenea rebeli în lumea artistică a avut un efect stimulator, căci dacă puțini dintre ei se bucurau de independența financiară care i-a permis lui Géricault să picteze *Pluta „Meduzei"* fără să se bazeze pe speranța într-un eventual cumpărător, în schimb toți moșteniseră o independență de spirit și un dispreț față de servitudine caracteristice mediului burghez din care proveneau, pe care l-au transmis și celorlalți artiști și care i-au ajutat să facă față atît patronilor cît și publicului larg într-un mod nou, plin de independență [7]. Din același motiv, ei au început să pună sub semnul îndoielii gustul publicului, mai ales al păturii de mijloc. „Se spune că *vox populi*, *vox dei*, dar eu n-am crezut-o niciodată", a remarcat Beethoven. „Pictorul care caută să se facă popular prin artă închide ușa propriei sale genialități", scria Washington Allston [8].

Arta încetase de a fi meșteșug sau profesie: devenise vocație. Disprețul cu care esteticienii anilor din urmă îi priviseră pe preoții pămîntești a fost preluat de artiștii cei consacrați în relațiile

Scanned with OKEN Scanner

cu fraţii lor mai nevolnici care încercau să intre în graţiile publicului pictînd tablouri decorative sau compunînd pentru publicul larg muzică „populară". În anul 1806, Beethoven a scris celui care-i comandase *Cîntecele irlandeze:* „Voi avea grijă să fac compoziţiile uşoare şi plăcute auzului", adăugînd, totuşi, „pe cît voi fi în stare şi pe cît se va potrivi cu stilul elevat şi original care, după cum spuneaţi Dumneavoastră, caracterizează atît de favorabil opera mea şi căruia îi voi fi veşnic fidel." [9] Nici cu treizeci de ani mai devreme, Haydn şi Mozart fuseseră etichetaţi drept servitori în livrea. Avusese loc o revoluţie în relaţiile dintre artişti şi patroni. Între pictori (care arareori au fost trataţi la fel de rău ca şi muzicienii) şi cei care le comandau tablourile exista tendinţa tot mai accentuată de a se privi, dacă nu de la egal la egal, cel puţin ca parteneri într-o relaţie reciprocă, „dînd beneficiu contra beneficiu" [10]. Unii artişti au mers pînă acolo încît au schimbat rolurile, adoptînd o atitudine pe care Dr. Johnson o atribuise patronului, tratînd publicul cu insolenţă, aşteptînd să fie trataţi, în schimb, atît cu linguşiri cît şi cu bani gheaţă.

Noua conştiinţă de sine a artistului, a unicităţii sale, şi-a găsit expresia cea mai explicită în autoportrete. Spiritul independent, plin de aplomb, care marchează autoportretele lui Géricault şi Delacroix, este la fel de evident în cele executate de artişti mai puţin asociaţi cu mişcarea romantică. În anul 1804, Ingres, pe atunci încă tînăr rebel în atelierul lui David, criticat pentru comportamentu-i „bizar", s-a zugrăvit pe sine întorcînd capul aproape cu aroganţă, cu ochi arzători, tipul tînărului artist al acelor vremuri, cu haina atîrnîndu-i pe-un umăr, lucrînd la portretul unui prieten. Totuşi aceasta nu era imaginea pe care vîrstnicul Monsieur Ingres ar fi dorit s-o perpetueze, căci, ulterior, el a renunţat la portretul neterminat şi a înlocuit haina neglijentă cu o mantie elegantă, garnisită cu catifea (cu toate că n-a făcut nimic pentru a-şi îndulci indignata-i privire) [11]. Un alt elev al lui David şi unul care a

Scanned with OKEN Scanner

rămas fidel principiilor acestuia, A.-D. Abel de Pujol, s-a înfățișat, în 1806, purtînd o togă romană, însă cu trăsăturile hipersensibile și cu privirea pătrunzătoare a unui posedat, care îi dădeau înfățișarea tulburător de stranie a unui romantic înălțîndu-se literalmente din fondul neo-clasic [161].

Majoritatea autoportretelor romantice se caracterizează printr-o notă introspectivă mai delicată, prin ochi visători și multă melancolie la colțurile buzelor [162, 163]. Independența era sugerată mai puțin printr-o atitudine sfidătoare decît prin poza lejeră, aproape indolentă, denotînd o eliberare de formalism. În veacul al XVIII-lea, artiștii de succes preferaseră să se înfățișeze drept „*gentlemen*“ purtînd veșminte bogate și stelele și panglicile decorațiilor pe care le primiseră de la clienții lor regali. A te mîndri cu succesul lumesc era văzută acum drept o acțiune înjositoare pentru adevăratul artist pentru care cele mai generoase onoruri (rîvnite, probabil, de mulți dintre ei, în secret) reprezentau doar o săracă recompensă pentru nemurirea cu care își înzestraseră ei modelul. Romanticii au vădit tendința de a disprețui și un alt tip de tablou caracteristic unei epoci anterioare, care înfățișase artistul la lucru. Foarte rar se înfățișau în haine de lucru mînjite de vopsea. Ei preferau să apară cu părul ușor vîlvoi, cu cămăși „*à la Byron*“ desfăcute la gît sau cu cravate nestrînse, haine bune dar nicicînd ostentative, purtate cu neglijență, ca niște oameni de intelect și sensibilitate, membri ai unei republici a artelor și literelor [164].

Portretele muzicienilor și ale scriitorilor urmau exact aceleași standarde, sugerînd o poziție aparte față de restul lumii, o înălțare deasupra deosebirilor sociale convenționale. Girodet a pictat un Chateaubriand bătut de vînturi, meditînd asupra ruinelor Romei, mai curînd un scriitor decît un viconte, mai curînd un mistic decît un diplomat, cu toate că Napoleon socotea că arată ca un conspirator care tocmai a coborît pe horn [165]. Joseph Severn a înfățișat un Shelley gînditor, la

Scanned with OKEN Scanner

Băile lui Caracalla, și pe Keats aproape picotind cu o carte în mînă, lîngă fereastra casei lui din Hampstead [166]. Un Wordsworth solitar, „cel al norului, al cascadei și al lacului", „un spirit dintre cele mai grandioase", ce adastă pe Pămînt, apare meditînd la Helvellyn într-unul dintre cele mai memorabile tablouri ale lui B. R. Haydorn [12]. Alfred de Musset este zugrăvit în mansarda sa *„à l'age où l'on croît à l'amour"* [167] *(„la vîrsta cînd se crede în dragoste")*, Chassériau i-a făcut portretul teologului liberal Lacordaire nu ca un susținător al lui Dumnezeu și al Libertății (deviza publicației lui *L'Avenir* la care scria el), ci ca o făptură retrasă atît fizic cît și spiritual din viața de fiecare zi, într-o mănăstire [168].

Portretul neprotocolar nu a fost, bineînțeles, o invenție a romanticilor, după cum nu a fost nici sensibilitatea melancolică. Însă cele mai notabile portrete de la începutul veacului al XIX-lea sugerează o comuniune de înțelegere mai intimă între artist și model decît cea de pînă atunci; „un suflet vorbind unui suflet", după cum a definit-o prietena lui Delacroix, Madame Cavé [13]. Acest *raport* este mai mult decît evident în portretul făcut de Bryullov jurnalistului Nestor Vasilievici Kukolnik [169] precum și în cel făcut de Delacroix artistului și prietenului său, baronul Schwiter [170]. Astfel de tablouri par să reflecte credința că arta nu reprezintă un lux de care se bucură numai cei bogați, așa cum fusese la începutul secolului al XVIII-lea, ci posesiunea netăgăduită a oricărui aristocrat al sentimentului. Arta apărea ca un limbaj divin, care putea fi înțeles doar de puțini, afirmau Wackenroder și Tieck. Runge o numea *„Familiengespräch" („discuție în familie")*, incomprehensibilă în afara cercului familial [14]. În *Wir Drei (Noi trei)* el s-a înfățișat pe sine alături de soția și de fratele său, uniți în înțelegere prin legături mai puternice decît cele de sînge și cele matrimoniale [171]. Artistul care își etalează „gîndurile" în fața publicului e indiferent la laudă sau la oprobriu: „Nu vroia să le vorbească graiul", i-a spus Prosper Marilhat unui

Scanned with OKEN Scanner

pictor peisagist, în anul 1837 [15]. Aceeași credință l-a făcut pe Liszt să considere că poemele sale simfonice, care aveau nevoie de o orchestră completă și de un auditoriu larg, erau menite doar cîtorva suflete simțitoare. „Ele nu au deloc pretenția la o banală popularitate", scria el [16].

„Nu există decît două categorii de oameni pe pămînt, cei care simt entuziasmul și cei care îl disprețuiesc", spune Corinne, în romanul Doamnei de Staël. Tot Doamna de Staël a fost cea care a folosit cuvîntul *vulgarité* pentru a caracteriza atitudinile și gusturile celor mulți și insensibili („clasa de jos" a sentimentelor și nu a rangului social sau a averii). În Germania, unde universitățile au jucat un rol atît de important în dezvoltarea gîndirii romantice, cuvîntul folosit în jargonul studenților pentru a desemna un orășean, *Philister*, a ajuns să fie aplicat tuturor celor dinafara cercului vrăjit (chiar și în lumea felinelor, dacă-l punem la socoteală pe Hoffmann cu *Die Lebensansichten des Katers Murr*). Cuvîntul a prins, fiind introdus și în Anglia anilor 1820, unde Matthew Arnold urma să-i imprime o și mai largă circulație și un sens oarecum mai profund, după mijlocul secolului. În eseul său despre Heine, Arnold pretinde că, la început, „filistinii au fost probabil în concepția celor care au inventat această poreclă, niște oponenți puternici, încăpățînați și neluminați, care s-au ridicat împotriva celor aleși, a copiilor luminii". Dar acest sens a fost acordat retroactiv. La început, cuvîntul denota, mai curînd, o indiferență pasivă și o lipsă de înțelegere decît un antagonism fățiș, care a apărut mai tîrziu, începînd a se face simțit odată cu adîncirea faliei dintre artiști și marele public (chiar și atunci, mai ales în mințile celor dintîi).

Artistul trebuie „să aibă o forță de caracter care cu greu ar părea compatibilă cu sensibilitatea-i", a declarat Hawthorne. „Trebuie să-și păstreze credința în sine, în timp ce lumea neîncrezătoare îl întîmpină cu o totală lipsă de încredere, trebuie să se țină drept în fața omenirii și să-și fie unicul discipol atît în ceea ce privește

Scanned with OKEN Scanner

geniul său cît și obiectul asupra căruia acesta se răsfrînge." Căci, fie că a fost sau nu o născocire a imaginației romantice, mulți artiști credeau sincer că există o ostilitate a publicului față de artă, muzică și literatură. Ei identificau drept purtători de cuvînt ai acestui spirit ostil pe toți cei ce se arătau potrivnici inovațiilor (chiar dacă mulți dintre ei aveau o foarte solidă educație, opunîndu-se cam tot atît de mult și gustului burghez). Tot în această categorie erau băgați și artiștii care se bucurau de succes din partea publicului larg. Totuși, în ciuda snobismului intelectual, această noțiune de filistin militant nu a fost lipsită de o serie de efecte secundare, întrucîtva folositoare. El a stat la baza micilor coterii, unde s-au născut multe dintre noile idei: la Jena, la Heidelberg, în acele *cénacles* din Paris, Milano sau Hampstead și în Regiunea Lacurilor. În ceea ce privește artele plastice, existau acei *Barbus* și *Penseurs (bărboși* și *gînditori)* din atelierul lui David, exista *Lukasbund*, în Viena, existau nazarenenii și *puriști* italieni din Roma, și, în Anglia, a luat ființă, ceva mai tîrziu, Frăția pre-rafaelită. Deși apărute ca o opoziție față de spiritul academic oficial, acestea se asemănau deseori (cîteodată intenționat) cu societățile pe care le-au format artiștii înainte de înființarea academiilor și tindeau inevitabil spre înlocuirea unui dogmatism cu un altul. Au existat însă și o mulțime de grupuri neoficiale, bazate pe prietenie și pe o doză sănătoasă de admirație reciprocă, permițînd indivizilor să-și dezvolte spiritul de independență față de o lume imaginară sau realmente ostilă. Un astfel de grup a fost constituit de cîțiva artiști, printre care s-a numărat și Géricault, și care frecventau atelierul lui Horace Vernet în primii ani ai Restaurației.

Vernet și-a înfățișat propriul atelier plin de tineri artiști și de soldați de-ai lui Napoleon lăsați la vatră precum și de animale [172]. Pictorul se duelează cu unul dintre elevii săi, un altul, Eugène Lami suflă într-un corn, A.-A. Montfort (prietenul și discipolul lui Géricault) este dezbrăcat pînă la brîu, gata să boxeze, și doar J. M. Robert-Fleury,

Scanned with OKEN Scanner

specializat deja în tablouri cu briganzi, lucrează la şevalet. Pînza oglindeşte un mod de viaţă liber şi rupt de convenţii, care ar fi putut deştepta invidia şi chiar şi o anumită suspiciune din partea unui burghez legat de biroul său. Aceşti oameni arată ca nişte „*carbonari*“ pregătindu-se pentru un atac împotriva orînduirii, făuritori ai unor *machines infernales (maşini infernale)* şi nu ai unor *grandes machines*. O concepţie mai potolită faţă de viaţa artistului apare în portretele sentimentale pe care germanii nu se săturau să şi le tot facă unii altora, la Roma [103, 163]. Cu veşmintele lor nordice şi cu pletele lungi, ei îşi proclamau naţionalitatea şi apartenenţa la o comunitate artistică distinctă de restul societăţii. Însă acest sens de apartenenţă se preschimba uneori într-unul de alienare, cum ar fi, de pildă, în ciudatul ciclu de gravuri aparţinîndu-i lui Buonaventura Genelli, intitulat *Aus dem Leben eines Künstlers* (*Din viaţa unui artist*) [173] sau în obsedantul portret pe care la făcut Géricault unui tînăr artist [174], imagine a singurătecului suferind de *mal de siècle*.

„*L'indépendance a pour conséquent l'isolement*“ (*„Independenţa are drept consecinţă izolarea“*), scria Benjamin Constant în *Adolphe* (1816). Mulţi ani mai tîrziu, Delacroix, a transcris această propoziţie în jurnalul său. El a copiat şi afirmaţia lui Michelangelo: „Mi-am ales singuratecul drum de-a lungul cărărilor pe care nimeni nu mi le-a deschis“ [17]. Înaintea veacului al XIX-lea, singurătatea fusese privită în general drept o nenorocire, însă romanticii au făcut din ea un cult. Acest lucru conferă reveriilor lui Sénancour pe malul lacurilor, în munţii Elveţiei şi în codrul adînc de la Fontainebleau (o voce suspinînd în sălbăticie), un loc oarecum aparte faţă de *Confesiunile* mult mai complexe ale lui Rousseau. Chateaubriand credea în dependenţa marilor pasiuni de singurătate, şi „cel ce le duce povara în pustietate le va reda regatului lor“, în timp ce Kierkegaard declara: „Durerea-mi e castel de cavaler, aşezat ca un cuib de

Scanned with OKEN Scanner

vultur sus, pe culmea munților pleșuvi, deasupra norilor. Nimeni nu mi-l poate tulbura."

Singurătatea și nefericirea erau, după Heine, inevitabili tovarăși ai geniului:

Chiar dacă nu va întîlni răul din afară, geniul e întotdeauna sigur că va găsi în sine un dușman gata să-l potopească cu nenorociri. Iată de ce istoria oamenilor iluștri a fost o veșnică martirologie: cînd ei nu au suferit pentru omenirea cea mare, ei au suferit din cauza proprici lor măreții, pentru grandiosul soi al ființei lor, din cauza urii lor față de filistini, din cauza stînjenelii pe care o resimt în mijlocul banalității pline de pretenții, a răutăcioasei josnicii a celor dimprejurul lor; o stînjeneală care-i împinge de îndată spre extravaganțe ..." [18]

Neîndoielnic, avem de-a face cu un mit născocit de romantici, un mit cu atît mai insidios cu cît era înșelător prin implicații, un mit care a supraviețuit pînă și în ziua de astăzi.

Un critic de artă de la sfîrșitul veacului al XIX-lea, Lemonnier, scria despre Delacroix: „Singuraticul înălțimilor, deasupra dezlănțuirilor universale, al lui este egoismul zeilor. Și nimeni să nu-i ceară a coborî în lumea oamenilor." [19] Imaginea trimite la Napoleon pe insula Sfînta Elena, mai ales cum era el zugrăvit prin anii 1830 sau 1840. Există, totuși, și o nuanță religioasă, artistul pe munte, asemeni lui Moise sau Isus, ca intermediar între Dumnezeu și oameni, idee ce, odată cu Caspar David Friedrich, va deveni mai mult decît explicită [38]. Cu toate acestea, Delacroix se asocia uneori pe sine cu Michelangelo (căci de o identificare nu poate fi vorba, atitudinea-i fiind mult prea reverențioasă). „*Penser au grand Michel-Ange*" scria el în 1824, „*cherche la solitude*" („*Să te gîndești la marele Michelangelo*", „*caută singurătatea*"). În articolul pe care l-a scris, în 1830, îl zugrăvește pe Michelangelo drept o victimă a unei neînțelegeri, un geniu sălbatec disprețuit de cei mediocri, reprezentînd

Scanned with OKEN Scanner

un adevărat eseu al auto-revelației și, pînă la un punct, al auto-justificării. În acest eseu el descrie cum ar apărea imaginea marelui geniu artistic: „În noaptea tîrzie, în clipa cînd, înspăimîntat de propriile-i creații, el a fost primul asaltat de teroarea secretă pe care căutase să o deștepte în sufletele celorlalți.“ [20] Douăzeci de ani mai tîrziu, pictorul pare să-și fi adus aminte de acest pasaj, zugrăvind un Michelangelo gînditor și întunecat, așezat în atelierul său, la picioarele statuii lui *Moise* și alături de *Madona Medici* [175]. Această profundă meditație asupra misterului artei și a singurătății geniului are o calitate aproape religioasă, care o leagă de cele cîteva tablouri ale lui Delacroix înfățișîndu-l pe Cristos în grădina măslinilor; este un fel de Rugăciune în Atelier.

Pe de altă parte acest Michelangelo al lui Delacroix se înrudește, fie chiar și de departe, cu numeroasele ilustrări ale scenelor din viața de artist care erau atît de răspîndite, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în Germania, Italia și, mai cu seamă, în Franța [21]. Ele erau primite cu brațele deschise de un public îndrăgostit de episoade din viața intimă a personalităților istorice și tot mai interesat de istoria artelor, public stimulat de răspîndirea muzeelor și de proliferarea materialului tipărit și a periodicelor de artă. Însă ele reprezintă, în primul rînd, o expresie tot mai semnificativă a artistului obsedat de propria-i persoană și de propriul ei destin. Acest gen a devenit stabil, la scurt timp după Restaurație, căci deși scene din viața artiștilor au fost pictate și anterior, în general fuseseră executate în tradiția pînzelor istorice, mai ales scene pe patul de moarte. Moartea lui Leonardo în brațele lui Francois I, de pildă, fusese zugrăvită de Angelica Kauffmann, în 1778, și de François Guillaume Ménageot, în 1781, iar *Onorurile în cinstea lui Rafael după moartea sa* i-au statornicit reputația lui Pierre-Nolasque Bergeret, în 1806 [22]. Sub Restaurație, accentul s-a schimbat de la onorurile postume la scenele implicînd respectul acordat artiștilor vii în vremurile de demult: împăratul

Scanned with OKEN Scanner

Carol Quintul ridicînd de jos pensula lui Tițian, de pildă, sau regina Cristina spunîndu-i lui Guercino că ar dori să atingă mîna care a creat atîta frumusețe [23]. Multe dintre ele sînt opere ale unor artiști care s-au bucurat de un succes mai mare din partea publicului larg decît din partea criticilor, lucru care ne face să credem că, uneori, aceste pînze reprezentau o ripostă dată romanticilor care puseseră semnul echivalenței între succesul la public și insuccesul artistic.

Cu toate acestea, unele noțiuni fundamental romantice cu privire la artă au fost explicitate în acest gen de pictură. Vocația artistică, de pildă, constituie subiectul tabloului lui E. J. Förster, *Giotto ca tînăr cioban*, care s-ar fi putut la fel de bine intitula *chemarea lui Giotto* [176]. Atît influența naturii cît și a religiei asupra tînărului artist sînt sugerate în încîntătoarea pînză a lui William Dyce, *Tițian pregătindu-se pentru prima sa încercare de culoare* [177]. În Germania, caracterul spiritual al inspirației artistice a fost ilustrat de viziunea sau visul lui Rafael în care i s-a arătat Fecioara [24]. Artiștii francezi au fost atrași însă de aspectul mai senzual al personalității sale: A. E. Fragonard l-a înfățișat corectînd, plin de delicatețe, atitudinea unui model chipeș, cu totul în carne și oase, care îi poza pentru un tablou cu o Madonă, Ingres l-a zugrăvit în nu mai puțin de cinci ipostaze, în brațele amantei sale, la Fornarina. Poveștile despre înclinațiile amoroase ale lui Rafael, devenite atît de populare la începutul secolului al XIX-lea, au fost, probabil, considerate drept justificări ale neregularităților sexuale asociate cu viața de artist, menite să proslăvească amorul liber în detrimentul concubinajului legalizat (așa cum a fost căsătoria cu nepoata Cardinalului Bibiena). Însă a fost un exemplu de spontaneitate artistică faptul că tînărul Delacroix l-a imaginat pe „Rafael în brațele amantei sale, întorcîndu-se de la La Fornarina pentru a o picta pe Sfînta Cecilia, creîndu-și tablourile și compozițiile-i sublime așa cum alții respiră sau grăiesc, împins înainte de o inspirație lipsită de

sforțări și plină de naturalețe.“ [25] Cîțiva ani mai tîrziu, Delacroix urma să mărturisească în jurnalul său că și el s-a bucurat în compania propriilor modele de numeroase *dolce chiavature*.

Pînza lui Ingres, *Aretino în atelierul lui Tintoretto*, îl reprezintă pe artist învingînd un critic cîrcotaș și un protector meschin, subiect pentru care, probabil, artistul nutrea o inimoasă simpatie, prin 1815 [26]. Totuși, relația dintre patron și pictor era de obicei înfățișată în acest tip de tablou într-un mod destul de fericit, pentru a fi pe placul eventualilor cumpărători. Colecționarilor de artă din această epocă le plăcea să se identifice cu marii patroni din trecut. Din aceleași motive, nenorocirile cu care era asociată cariera artistică au fost arareori zugrăvite. Fiorosul tablou pictat de Ribot, în 1867, înfățișînd torturile la care a fost supus Alonso Cano (o încercare zadarnică de a-l face să mărturisească uciderea nevestei sale) reprezintă excepția cea mai revelatoare apărînd semnificativ de tîrziu în gen. Subiecte cum ar fi Tintoretto pictîndu-și fiica moartă sau moartea lui Masaccio și a lui Correggio n-au decît un patos difuz. Artiști sărăciți și ignorați abia dacă apar în acest gen de pînze și se pare că pictorii erau tot atît de puțin dornici să-i comemoreze pe cît erau de dornici colecționarii să-și amintească de ei. Ca simboluri ale geniului neînțeles, pictorii evitau pilde din propria lor profesie, pentru a înălța în slăvi figuri cum au fost cele ale lui Tasso, Thomas Chatterton sau Cristofor Columb [27].

„*Hélas !*“ scria Victor Hugo în anul 1846. „Am văzut întunericul ieșind biruitor și pe Cristos, Socrate, Jan Hus și Columb puși în fiare.“ [28] Povestea cu Columb întorcîndu-se în lanțuri în Spania, după cea de-a treia expediție, a fost preluată de mulți pictori ai secolului al XIX-lea. Cea mai populară și mai teatrală imagine îi aparține lui Gustaaf Wappers [178]. Moartea lui Columb, uitat de curtea pe care a servit-o cu atîta credință, reprezintă un alt subiect frumos speculat pentru a ajunge la inimile privitorilor din secolul al XIX-lea. Astfel, Claudius Jacquand l-a pictat pe

Scanned with OKEN Scanner

„Cristofor Columb, simțind apropierea morții, îi arată fiului său fiarele în care fusese înlănțuit odinioară, cerînd să-i fie puse alături, în sicriu". Lanțurile apar în numeroase pînze cu Columb, iar autorul unui monument în memoria navigatorului le numește „simbol al martiriului": un exemplu frumos al sanctificării geniului, care a apărut odată cu laicizarea religiei.

Unele tablouri au fost dedicate unui incident mai puțin evident dureros ilustrînd vicisitudinile la care au fost supuși atîția oameni de geniu (încercarea nereușită a lui Columb, în 1486, de a convinge junta învățaților din Salamanca că se putea ajunge în Indii navigînd înspre apus). Aici, pedanții lipsiți de imaginație îl privesc zăpăciți, neîncrezători sau chiar batjocoritori. Natural, au existat și evenimente fericite în viața lui Columb: recepția de la La Rábida, unde navigatorul a găsit, pentru întîia oară, un om capabil de a-l înțelege (subiect pictat de Delacroix și de Wilkie, printre alții), „șmecheria cu oul", cînd i-a deconcertat pe trufașii Granzi care pretinseseră că și alți oameni ar fi putut face ceea ce a făcut el. Dar întreaga sagă a lui Columb a fost umflată de un patos „romantic" care dă o notă de melancolie chiar și numeroaselor tablouri (ale lui Delacroix, Eugène Devéria, Joseph-Nicolas Robert-Fleury și alții) înfățișînd primirea triumfală făcută de Ferdinand și Isabella după întoarcerea din prima lui expediție. Navigatorul care se aventurase într-o lume cu totul nouă, vizionarul care privise mai departe decît oamenii obișnuiți, neînțeles de contemporanii săi, primindu-și însă răsplata dreaptă de la posteritate, Columb a devenit pentru romanticii veacului al XIX-lea arhetipul omului de geniu.

Torquato Tasso a dat naștere unui altfel de simbol — unul care combină imaginea spiritului liber, învecinat împotriva firii, cu cea a martirilor iubirii. Operele sale fuseseră citite și ilustrate de către artiști încă de la prima lor apariție. Însă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, atenția a început să se mute de la poezie la poet, a cărui

Scanned with OKEN Scanner

viaţă a ajuns să fie privită drept „una dintre cele mai interesante din lumea întreagă.“ [29] Piesei pe care Goethe a scris-o despre el (începută prin anii 1770 şi terminată în 1789) i se datorează, în parte, acest proces, cu toate că este dedicată unui moment din cariera lui Tasso înainte de închiderea lui într-un ospiciu, dînd o mai mică atenţie iubirii pe care poetul o purta surorii ducelui de Ferrara, faţă de conflictul dintre universul imaginativ şi judecata sănătoasă. Oglindind propriile aspiraţii ale lui Goethe la echilibru şi liniște, după ani întregi de furtună şi tensiune nervoasă (există asemănări între eroul acestei piese şi Werther), ea se încheie cu cuvintele emoționante pe care Tasso le adresează lui Antonio, bărbatul sigur de sine, plin de spirit practic:

Ich fasse dich mit beiden Armen an !
So klammert sich der Schiffer endlich noch
am Felsen fest an dem er scheitern sollte.

Te prind cu braţele-amîndouă !
Aşa cum marinarul încleştează /
stînca pe care a eşuat.

Mme de Staël, care a făcut cunoscută piesa cititorilor francezi şi englezi, l-a prezentat pe Tasso drept o figură şi mai vădit romantică: „Viteaz asemeni unui cavaler, îndrăgostit iubit, persecutat, încoronat, murind de durere în floarea tinereţii, în culmea triumfului, el este un superb exemplu al tuturor splendorilor şi nenorocirilor unui mare talent“ [30]. Ea se plîngea, pe bună dreptate, de răceala germanică şi de o tendinţă mult prea accentuată înspre filosofia metafizică a eroului lui Goethe.

Viaţa aventuroasă şi amoroasă a lui Tasso a pus la dispoziţia pictorilor „de stil trubadur [66]“ serie de subiecte care stîrneau simpatia: Louis Ducis l-a înfăţişat vizitîndu-şi sora la Neapole, citindu-şi poemele în faţa prinţesei Leonora şi vizitat de Montaigne, la ospiciu. F.-M. Granet a ilustrat şi el vizita lui Montaigne, într-un tablou

Scanned with OKEN Scanner

în care impresia de lumină captivă, dată de multe dintre interioarele sale, primește o semnificație și mai mare, grație subiectului [179]. Sursa acestui episod constă în eseul în care Montaigne îl citează pe Tasso drept un exemplu al minților luminate, ruinate de propria lor forță și vivacitate, remarcînd: „Mai că am simțit mai curînd ciudă decît regrete ca să-l văd la Ferrara într-o stare atît de jalnică, supraviețuind sieși și operei sale ...“ Dar aceasta este vocea personajului lui Goethe, Antonio, răspunsul luciditații prozaice în fața nebuniei poetice.

Pentru romantici, simplu act al întemnițării lui Tasso a fost un izvor de uimire și indignare, care răzbește foarte limpede din pînzele lui Granet. Byron a scris despre Ferrara: „Însă de vreme ce nenorocirea atrage mai mult interesul posteritații decît cel al contemporaneitații indiferente, celula în care a fost întemnițat Tasso, în spitalul Sfîntei Anna, interesează mai mult decît reședința sau monumentul lui Ariosto; cel puțin așa mi s-a întîmplat mie.“ [31] El s-a referit, neîndoielnic, atît la sine însuși, la poetul sau artistul în general, cît și la Tasso, cînd a scris primele versuri ale *Lamentației*:

Lungi ani ! Slăbind ființa-nfiorată
Și vulturescul spirit al fiului de stele.
Lungi ani de calomnie, de jigniri, de rele
Scos nebun, singur în închisoare
Și plaga minții-n sălbateca-i stare
Nerăbdătoare sete de lumină, de aer,
I-usucă inima ...

Shelley, care credea că și tatăl său l-ar fi dorit închis într-o casă de nebuni, a început și el să scrie un poem dramatic despre Tasso.

„Cum te mai năpădește indignarea“, îi scria, în anul 1819, Delacroix lui J.-B. Pierret, cel ce are o parte din meritul traducerii operei *La Gerusalemme Liberata* care tocmai apăruse:

în fața acelor patroni odioși care l-au obidit [pe Tasso] pretextînd că-l apără de dușmanii lui și

Scanned with OKEN Scanner

care l-au jefuit de preaiubitele-i manuscrise! Ce de lacrimi de furie şi indignare au mai curs cînd el a văzut că, pentru a fi siguri de acest lucru, patronii l-au declarat nebun şi incapabil de a mai crea! De cîte ori şi-o fi izbit fruntea de ruşinoasele zăbrele, gîndindu-se la josnicia oamenilor şi socotind-o vinovată de lipsă de afecţiune tocmai pe cea pe care o imortalizase prin propria lui iubire! Şi ce febră înceată avea să-l roadă! Cum şi-o fi dus zilele cu tot mai multă durere văzîndu-se pierdut într-o casă de nebuni! Îl deplîngi, te foieşti în fotoliu citindu-i povestea, îţi strălucesc ochii ameninţător, strîngi din dinţi fără să-ţi dai seama ce faci.[32]

În anul 1822, el plănuia să-l picteze pe Tasso închis, într-un tablou în mărime naturală. Şi, cu toate că cele două tablouri, terminate în 1824 şi 1839, sînt la scară mică, ele au o grandoare emoţională şi o adîncime neliniştitoare, care le asigură un loc aparte în opera lui Delacroix. Sînt mult mai tulburătoare decît majoritatea scenelor de ospiciu, căci unul dintre ele înfăţişează un poet lucid şi sănătos la minte, înconjurat de nebunii prozaici, iar celălalt privitori curioşi ai lumii obişnuite holbîndu-se printre gratii la omul al cărui geniu nu putea fi înţeles decît ca o nebunie [180]. În tonuri întunecate şi fără nici o umbră din senzualitatea care echilibrează oarecum tensiunea din *Masacrul de la Chios* şi din *Moartea lui Sardanapalus*, aceste imagini ale artistului batjocorit şi renegat, asemeni lui Cristos, radiază un sentiment de disperare născut din furie neputincioasă, care îşi găseşte uşurarea doar prin pîlpîitoarea scînteie de speranţă în puterea spiritului de a îndura.

Povestea lui Tasso s-a întipărit atît de profund în minţile romanticilor, încît unii dintre ei au ajuns să creadă că orice om de geniu trebuie să-i împărtăşească soarta. (*„Tout génie est martyr“* [*„Orice geniu e martir“*], scria Lamartine) şi nu numai într-un mod metaforic. Astfel, Louis Boulanger l-a zugrăvit pe Paganini „asemeni lui Tasso, şezînd mîhnit într-o temniţă, singur cu

măreţele-i gînduri, sublim, strălucind în beznă.“ [33] Într-o scrisoare publicată cu privire la această imagine, el a remarcat că fruntea palidă a marelui virtuos, marcată de suferinţă, l-a făcut să se întrebe „de nu cumva fatalul destin nu şi-a pus pecetea-i de fier pe acest suflet arzător pentru a-l face să plătească, căci prea fusese binecuvîntat cu daruri şi prea strălucise în faţa tuturor; sau poate vreo amară amintire-i întunecase chipul sever.“

Dintre personajele istorice sau fictive cu care romanticii şi, în primul rînd, pictorii au ajuns să se identifice, (Dante, exilatul şi îndrăgostitul de intangibila Beatrice, poetul *Divinei Comedii*), Faust, Hamlet, pentru a menţiona doar cîţiva dintre ei care apar cel mai frecvent, nici unul nu a dat naştere unei imagini mai grăitoare decît Don Quijote. Această enigmatică figură a primit de la romantici o semnificaţie cu totul nouă. *Don Quijote* fusese mereu tipărit, tradus şi imitat, încă de la prima sa apariţie, şi puţine opere din literatura modernă au oferit mai multe subiecte pictorilor din secolul al XVIII-lea. Cei mai cunoscuţi dintre ei au fost C.-A. Coypel şi C. J. Natoire, care au executat cartoane pentru o întreagă serie de tapiserii deosebit de populare în cercurile aristocratice. Dar, judecînd după astfel de ilustraţii precum şi după numeroasele comentarii scrise, *Don Quijote* a fost, în general, considerat drept o colecţie de povestioare comice despre un cavaler ghinionist, ale cărui nenorociri provocau doar ilaritate, împănată cu episoade pastorale, gustate doar de sentimentali [34]. Cititorul din secolul al XVIII-lea pare să fi rîs acolo unde noi oftăm şi să fi oftat acolo unde noi căscăm (sau sărim pasajul). Romanticii au fost cei care au descoperit niveluri de sens şi de sentiment mai profunde pentru întîia oară; A. W. Schlegel, Bouterwek şi Sismondi au fost cei care, în 1813, l-au ridicat pe *Don Quijote* la rangul de „*le livre*

Scanned with OKEN Scanner

le plus triste qui ait jamais été écrit“ [35] (*„cartea cea mai tristă care s-a scris vreodată“*).

Dintre poveşti, aceasta-i cea mai tristă
Şi-i mai tristă pentru c-aduce zîmbet

scria Byron [36]. Chateaubriand a văzut-o drept opera unui om silit să rîdă pentru a uita tristeţea vieţii [37]. Pentru Alfred de Vigny, Don Quijote simboliza înaltul spirit veşnic disprețuit şi ostracizat, iar Balzac a transferat caracteristicile creaţiei asupra autorului descriindu-i pe Cervantes şi pe Dante în exil, pe „Milton în cocioabă“, pe „Poussin necunoscut“ şi pe Napoleon pe insula Sfînta Elena, drept „imagini ale divinului spectacol pe care l-a înfăţişat Cristos pe cruce murind ca să poată renaşte, renunţînd la rămăşiţele-i pămînteşti pentru a domni în ceruri“. [38]

Într-un mod şi mai evident, dar la un nivel mai scăzut, Don Quijote pare a fi personificat romanticul văzut, de sine şi de public, ca iubitor al romanţurilor medievale, drept omul imaginaţiei care creează şi locuieşte într-un univers de castele vrăjite, cavalerul rătăcitor care încearcă repunerea în drepturi a valorilor spirituale într-o epocă materialistă. Împreună cu Sancho Panza, cel atît de hulpav şi de avid de bani, cu proverbele lui pline de înţelepciune populară, eroii corespund, aproape perfect celor două tipuri de oameni comuni în Franţa Restauraţiei, considera Alfred de Musset. Pe lîngă acestea, însă, cavalerul şi tovarăşul său reprezintă aspecte ale aceleiaşi personalităţi: „Fiecare dintre noi e Don Quijote uneori şi fiecare e Sancho“, scrie Sainte-Beuve. „Această alianţă nesigură între idealismul entuziast şi bunul simţ pozitiv şi *terre-à-terre* apare mai mult sau mai puţin evident la fiecare. Nu e nici măcar o chestiune de vîrstă: poţi merge la culcare ca Don Quijote, pentru a te trezi drept Sancho Panza.“ [39]

Între anii 1820 şi 1824, nu mai puţin de cinci ediţii ilustrate ale lui *Don Quijote* au fost publicate doar în Paris şi alte multe aveau să

Scanned with OKEN Scanner

apară în anii următori. Cu greu am putea găsi un artist mai important, în Franţa acelei perioade — cu excepţia unor *classiques* pînă în măduva oaselor —, care să nu fi ajuns să picteze sau să deseneze episoade din acest roman. Bonington a împrumutat atitudinea filosofului lui Rembrandt pentru a-l înfăţişa pe marele anti-raţionalist aşezat lîngă fereastră, cufundat în studiul unor prea vechi hîrţoage [181]. Cîţiva ani mai tîrziu, Célestin Nanteuil ni-l prezintă cu o mînă pe o carte, ridicînd cu cealaltă mînă sabia, cu armura-i zăcînd la picioare [40]. Şi Delacroix l-a aşezat în bibliotecă, însă alături de servitorul său şi de paroh care îi cercetează cărţile, motivul ţicnelii sale, după opinia lor (un episod care nu apare tocmai sub această formă în roman) [41]. În cea mai bună dintre numeroasele ilustraţii ale Gustave Doré, Don Quijote apare ca un cavaler rătăcitor al imaginaţiei, călărind printr-un peisaj golaş, sub un cer acoperit cu nori ce iau forma unor turnuri, unor castele şi ale unor uriaşi [42].

Dualitatea pe care Sainte-Beuve a remarcat-o la Don Quijote şi Sancho fusese detectată ceva mai devreme de către Thoré, într-o acuarelă pe care Decamps a expus-o la Salonul din 1835. Aceeaşi operă modestă l-a făcut pe romancierul Jules Janin să scrie: „Oh! Ce fericire să împărtăşeşti visul lui Don Quijote cel Mare, al lui Don Quijote eroul, măreţul şi sublimul copil, cel mai nobil, cel mai merituos, cel mai înţelept dintre oameni, într-un cuvînt, unica pasiune a celui mai dulce, celui mai onorabil, celui mai sfînt dintre nebuni.“ [43] Un tablou de-al lui E.-J. Pigal, care apare în acelaşi Salon, îl pune pe asceticul Don şi pe carnalul său tovarăş într-un contrast şi mai ascuţit [44]. Dar artistul care a înţeles cel mai bine şi care a reacţionat cel mai frumos la acest subiect a fost Honoré Daumier. Chiar dacă faimoasele lui caricaturi ar putea sugera că autorul lor nu avea nimic comun nici cu romanticul cavaler şi nici cu scutierul său iubitor de parale, el i-a investit, în tablou după tablou, cu o acuitate pe care nici un alt ilustrator al romanului nu a

Scanned with OKEN Scanner

reușit să o redea. De obicei, el i-a redat separat, ca figuri aproape antagonistice, însă în tabloul său cel mai remarcabil [182] cei doi ne sînt prezentați alături, călare: unul pe Rosinanta, celălalt pe măgăruș, comprimați într-o singură formă pentru a sugera dualismul și conflictul din cadrul unei unice personalități.

Apariția lui Don Quijote simbolizînd artistul sau poetul romantic paradigmatic, într-o comuniune cu adevărurile eterne inaccesibile bunului simț materialist obișnuit, coincide cu dezvoltarea unei noi atitudini față de demență și nebunie. Pînă în veacul al XVIII-lea și în unele părți ale Europei pînă mai tîrziu chiar, nebunul fusese, în general, privit drept un posedat de diavol, iar nebunia drept o nenorocire care poate fi exorcizată dar nu și vindecată de către om: era o pedeapsă de la Dumnezeu. Iluminismul a introdus o concepție mai umană și mai științifică și, încă înainte de începutul secolului al XIX-lea, existaseră cîțiva medici care au studiat nebunia în mod empiric, făcînd posibile teoriile și metodele curative care au fost aplicate ulterior. Însă casele de nebuni au rămas tot niște închisori, prin intenție și scop, unde pacienții erau tratați nu ca bolnavi, ci ca niște criminali. Înfățișarea lor poate fi judecată din tabloul lui Goya care reprezintă un ospiciu din Zaragoza, asupra căruia artistul și-a îndreptat probabil atenția la sfatul lui Meléndez Valdés, un jurist cu vederi largi, preocupat de problema reformării închisorilor [183].

Goya își descrie tabloul drept „curtea unei case de nebuni cu doi nebuni dezbrăcați luptîndu-se, în timp ce paznicul îi biciuiește. Ceilalți nebuni sînt îmbrăcați în pînză de sac." Însă prin includerea lui de către pictor într-o serie intitulată ironic „*varias diversiones populares*" — distracții populare — tabloul primește o semnificație mai adîncă, în conjuncție cu imaginile actorilor, ale toreadorilor, ale pungașilor, și a vînzătorului de marionete. Goya însuși mărturisește că le-a pictat „ca să-mi pun la treabă imaginația prea dureros preocupată cu propria mea boală și nenorocire", incluzînd în

Scanned with OKEN Scanner

cle „observații asupra unor subiecte care în mod obișnuit nu au ce căuta în tablourile ce mi se comandă, în care nu e loc pentru forțele creatoare și pentru inspirația imaginației." Seria, luată ca un tot unitar, explorează fără nici un comentariu lumile himerelor și ale realității, ale imaginației și ale înțelegerii. Atitudinea pictorului este mai insondabilă ca niciodată, mai ales în scena cu casa de nebuni, unde singurul individ sănătos este îngrijitorul cu bici, înconjurat de idioți abrutizați care privesc în gol.

Nebunii lui Goya, cu fețele lor lipsite de expresie și cu gestica exagerată, se conformează unei străvechi tradiții în reprezentarea bolnavilor mintali, care a supraviețuit pînă tîrziu în secolul al XIX-lea, chiar și în imagini care reflectă idei ale romantismului; de pildă, un desen șocant înfățișînd niște lunatici bulucindu-se în jurul unei ființe poetic de gînditoare, operă a lui Wilhelm von Kaulbach, sau imaginea curții interioare a unui ospiciu, pe care Buonaventura Genelli a inclus-o în seria cu scene din viața unui artist [45]. Portretele unor monomaniaci executate de Géricault sînt foarte diferite și, în același timp, mai veridice și mai subtile prin implicațiile pe care le comportă. Comandate de Dr. Georget, de la spitalul parizian Salpêtrière în care erau închiși atît nebuni cît și criminali, ele au fost, probabil, destinate să ilustreze niște cazuri. Georget credea că nebunia e cauzată de constrîngerea pe care societatea o impune asupra individului, fiind mai ales întîlnită în țările libere, „la popoare agitate de facțiuni și partide, supuse unor mișcări politice violente, care dau peste cap toate elementele societății, și unor revoluții care stau de-a curmezișul intereselor tuturor".[46] Boala proliferează, scrie el, în împrejurări care „stimulează mintea, activează spiritul și fac să iasă la iveală toate pasiunile din om." Bătrîna cu mania jocului de noroc și victima cleptomaniei, care au fost zugrăvite atît de pătrunzător de Géricault [184], sînt „cazuri" de dezechilibrați și dezorientați, oameni care și-au urmărit, dincolo de granițele rațiunii,

acea dorință aprigă de îmbogățire care caracterizează societatea de sub Restaurație, după cum și „bătrînul cu iluzia comenzii militare" al lui Géricault reprezintă un contrapunct dement al mareșalilor napoleonieni. Zugrăvind aceste fețe bîntuite, zbuciumate, întotdeauna curios de blînde și de sensibile, și care păstrează o inalienabilă demnitate omenească, Géricault a transcendat originea științifică și scopul comenzii sugerînd prin aceasta o legătură ciudată de simpatie cu bolnavii. Se pare că el l-a întîlnit pe Dr. Georget după terminarea *Plutei „Meduzei"* (care include, bineînțeles, și oameni scoși din minți de foame, de sete și de expunere la soare și vînt). La această dată, se spune că artistul ar fi avut simptomele unor tulburări mintale și că ar fi încercat o sinucidere, într-o criză de depresiune. Însă el a fost neîndoielnic conștient și de identificarea metaforică a nebunului cu artistul inspirat, căreia îi fusese acordată o importanță atît de mare și o semnificație cu totul nouă de către romantici.

Fragilitatea barierei dintre luciditate și demență stă la baza principalei teme din multe dintre nuvelele și romanele lui E. T. A. Hoffmann, ale căror personaje sînt de obicei muzicieni sau artiști: dirijorul Kreisler (un autoportret distorsionat): omul care se crede compozitorul Gluck, aurarul care simte nevoia să-i ucidă pe cei ce-i achiziționează operele, misteriosul pictor din *Die Jesuiterkirche in G.*[47] Însă pictorii romantici par să-i fi privit cu un ochi orb — dacă nu îngrozit — pe artiștii nebuni (sau pe cei aruncați în mizerie), preferînd drept imagine a nebuniei pe „biata Ofelia ruptă de sine și de sănătoasa-i judecată". Delacroix și mulți alții au pictat *Cîntul Ofeliei* astfel încît să sugereze că această scenă din Hamlet a creat un prototip pentru acele pasaje din operele muzicale romantice compuse de Bellini sau Donizetti în care ariile înflorite ale eroinei nebune, văduvite de sensul literar, ating extazul muzicii pure. Moartea Ofeliei, atît de plastic și de elocvent descrisă în faimosul monolog al Gertrudei, a inspirat și mai multe tablouri, cele mai

Scanned with OKEN Scanner

interesante aparţinîndu-i lui Delacroix (care a pictat trei) precum şi o sculptură de Auguste Préault [185], căci aici puteau fi reunite o serie întreagă de teme romantice dominante: frumuseţea naturii, dragostea disperată, nebunia şi moartea.

Hamlet i-a fascinat aproape copleşitor pe romanticii care au descoperit, în ambiguităţile lui, o protoviziune asupra universului distorsionat, aşa cum au ajuns să-l vadă şi ei. În 1793, tînărul Friedrich Schlegel a descris tragedia drept o „*romantische Melodie*", (*„o melodie romantică"*), observînd că „nici un alt poem nu e mai romantic şi mai muzical decît acesta", noţiune care l-a ajutat să-şi formuleze definiţia romantismului [48]. Chateaubriand l-a descris drept „acea tragedie a maniacilor, acel balamuc regal în care fiecare

personaj este fie nebun, fie criminal, în care nebunia simulată o întregeşte pe cea adevărată, în care mormîntul însuşi oferă scenei craniul unui nebun ... acel Odeon al umbrelor şi al spectrelor unde nu auzim decît reverii, strigătele santinelelor, ţipătul păsărilor de noapte şi vuietul mării

şi în care povestea morţii Ofeliei e „ca vraja unui descîntec".[49] După Victor Hugo, bolnav cum e el, Hamlet exprimă permanenţa condiţiei umane. Reprezintă neliniştea unui suflet într-o lume care nu i se potriveşte". Analizînd personalitatea lui Hamlet, acesta devine un fel de schiţă de caracter a artistului sau a poetului romantic, cu multe elemente de autoportret:

El este torturat de această posibilă viaţă în care realitatea şi visul se împletesc şi în faţa căreia cu toţii sîntem neliniştiţi. Faptele lui răspîndesc somnambulism. Creierul lui poate fi văzut aproape asemeni unei structuri: există un nivel de suferinţă, un nivel al gîndurilor, apoi un nivel al visurilor. Prin acest strat de vise, croul simte, înţelege, învaţă, observă, bea, mănîncă, se frămîntă, îşi bate joc, plînge şi raţionează. Există o transpa-

rență între viață și el — zidul visării; se poate privi prin el dar nu poate fi sărit ... Deosebit de toți ceilalți, Hamlet are totuși un ceva nedefinit care-i reprezintă pe toți. Agnosco fratrem. *Dacă în anumite momente ne-am pipăi pulsul, am putea să-i simțim febra. Realitatea lui stranie este propria noastră realitate, la urma urmelor.*[50]

8

CALEA CEA PLINĂ DE MISTERE

Una dintre gravurile lui Goya, *Los Desastres de la Guerra (Dezastrele războiului)*, (schițată, probabil, între anii 1812—1820, însă dată publicării abia în 1864), înfățișează un cadavru pe jumătate îngropat scrijelind pe o bucată de hîrtie cuvîntul *Nada* — nimic [186]. Față de această operă profund tulburătoare, alte scene de cimitir din perioada romantică cum ar fi, de pildă, ilustrațiile lui Louis Boulanger la *Les Fantômes* de Victor Hugo, par doar cu puțin deasupra unor simple exerciții bune să facă pielea de găină [187]. Semnificația gravurii lui Goya este totuși greu de determinat cu precizie. O veche poveste (tipărită, pentru întîia oară, la 1854) relatează faptul că episcopul de Granada, vizitîndu-l pe Goya, a remarcat în fața unui tablou cu un subiect asemănător: „Nimic! Nimic! Ce concept sublim: deșertăciunea deșertăciunilor, totu-i deșertăciune!“ Se spune că Goya ar fi comentat: „Ah, sărmanul părinte, cum nu m-a înțeles el! Stafia pe care am pictat-o vrea să spună de fapt că a coborît în eternitate și că nu a găsit nimic acolo!“ [1] Așa a fost oare? În gravură, fondul nu înfățișează un hău fără fund: într-o parte, se distinge vag o figură ținînd o balanță — probabil o referire la Judecata de apoi — și în partea cealaltă apar tot felul de fețe înghesuite care răcnesc sugerînd prezența dincolo de mormînt a unui

Scanned with OKEN Scanner

misterios „ceva" de o intangibilitate terifiantă. Cu siguranță că aici nu există nici urmă din ceea ce Schopenhauer avea să numească *„das leere Nichts"* (*„nimicul gol"*) sau dorința de „renunțare la voința-de-a-trăi" cu care gravura a fost asociată. Asemeni multora dintre operele lui Goya, ea are o ambiguitate plină de o sălbatecă ironie, care ne cutremură din temelii liniștea sufletească. Nu ilustrează nici un fel de doctrină, fie ea a nemuririi sau a spiritului trecător. Ea nu face decît să ridice o problemă care există dincolo de granițele înțelegerii omenești și care nu poate fi înțeleasă decît printr-o auto-împărtășanie individuală.

Același lucru poate fi spus și despre *„Die Nachtwachen des Bonaventura"* (*„Nopțile de veghe ale lui Bonaventura"*), publicată în anii 1804—1805 de către un autor care deocamdată nu a fost identificat, o carte stranie, populată de fantome și reverberînd de hohote de rîs diabolice, care ne amintește în repetate rînduri de *Los Desastres de la Guerra* și de *Los Proverbios* (deși e puțin probabil ca Goya s-o fi citit sau chiar să fi auzit de ea.) Încheindu-se cu cuvintele pe care autorul le rostește în timp ce împrăștie în cele patru vînturi țărîna tatălui său, „iar ecoul din cavou răsună pentru ultima oară *Nimic!*", pare să fie un manifest al nihilismului și o declarație a totalei lipse de sens a vieții. Ea reprezintă, totuși, și o satiră la adresa sentimentelor false, ceea ce implică, în mod necesar, credința în cele autentice. Printr-o nemiloasă parodie, ea pune în lumină îngîmfatul optimism și raționalitatea facilă a unor asemenea produse ale școlii engleze așa-zise „a cimitirului" cum sînt *Gîndurile de noapte* ale lui Young, *Meditațiile printre morminte* și *Contemplațiunile nopții* ale lui Hervey [2]. Contrastul dintre această operă și celelalte care au fost odinioară atît de populare și atît de incredibil de faimoase la nivel internațional pentru cititorul modern se aseamănă, în multe privințe, cu contrastul dintre gravura plină de neliniște a lui Goya și numeroasele scene de cimitir în bătaia razelor de lună

cum sînt, de pildă, cele pictate de P.-J. de Loutherbourg *(Vizitator într-un străvechi cimitir)* [188], care speculau gustul și sensibilitatea unui om de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Goya a explorat niște adîncimi de sentiment mult mai profunde, cu o imaginație care a depășit cu mult posibilitățile lui Loutherbourg, ca să nu mai vorbim de cele ale romanticului Boulanger, cel care a fost atît de la modă cîndva.

Altă imagistică amintind de Goya apare și într-o viziune a Judecății de Apoi aparținînd maestrului german într-ale ironiei romantice, Jean Paul (care a influențat neîndoielnic și *Bonaventura*). El ne descrie niște cadavre ridicîndu-se din mormînt pentru a-l întreba pe Cristos: „Nu există Dumnezeu?"

El a răspuns: « Deloc. » La aceste cuvinte, morții se înfiorară tresăltînd ... fiorul trecu prin toate umbrele, pe care le scutură în nimicnicie, una după alta. Și Cristos glăsui din nou, spunînd: « Am străbătut lumi după lumi, m-am înălțat către sori, am trecut de-a curmezișul căilor lactee, peste nesfîrșitele prăpăstii ale spațiului: Dumnezeu nu există. Și-am pogorît pînă acolo unde însăși umbra ființei piere sfîrșindu-se și am privit în hăuri, strigînd: « Tată, unde ești? » Dar n-am primit nici un răspuns peste veșnicul huiet al furtunii pe care nimenea nu o strunește: spre-Apus, peste genune, atîrna un curcubeu strălucitor, dar nici un soare nu-i dădea ființă, așa că el s-a scufundat picurînd în hău. Și am privit de-a lungul și de-a latul universului fără de margini, cătînd Ochiul Divin și l-am zărit fixîndu-mă scos din orbită, gol și fără fund. Pe fața haosului plutea Eternitatea, rozîndu-l veșnic, din nou și din nou ... » Umbrele palide și fără de culoare au pîlpîit în nimicnicie, așa cum piere ceața înghețată în fața adierii calde și totul se preschimbă în nimic. Și copiii morți strigară: « Isuse, noi n-avem tată? » și el răspunse cu ochii șiroind: « Sîntem orfani cu toții, voi și eu. N-avem tată » [3].

Scopul declarat al lui Jean Paul a fost de a-i scandaliza pe cititori în credința lor. O asemenea ambivalență de intenție a existat în multe dintre expresiile romantice ale credinței și ale îndoielii. Uimitoare în goliciunea ei, opera lui Hippolyte Flandrin, *Pietà*, transmite un asemenea sentiment de durere fără alin și de singurătate, încît pare să exprime credința artistului în pasul de pe urmă al morții și în imposibilitatea reînvierii [189]. Cu toate acestea, pictorul a fost un pios romano-catolic. Probabil că episcopul de Granada nu s-a înșelat întru-totul cu privire la interpretarea gravurii *Nada*. Totuși, forța ei e explicabilă în mare măsură, prin modalitatea în care Goya a lăsat întrebarea deschisă.

Pentru Jean Paul, Dumnezeu era o necesitate emoțională, foarte diferită de mecanicistul dătător de viață („Dumnezeu care trage ceasornicele cerești" din aforismul lui Lichtenberg), invocat ca o necesitate rațională și exorcizat ulterior de către gînditorii Iluminismului. Pentru el ateismul reprezenta singurătatea dusă la extrem, iar el a asemănat necredincioșii cu „marele sfinx egiptean din piatră pe jumătate scufundat în nisipuri", privind veșnic la un univers care a devenit „recea mască a eternității fără de formă". Faptul că Shelley (care nu cunoștea limba germană) a scris, cîțiva ani mai tîrziu, în *Ozymandias*, despre statuia fărîmată în jurul căreia

gigantic rest, nețărmuite, goale
nisipuri singuratice se necuprind,

reprezintă neîndoielnic o coincidență, fie ea oricît de interesantă.

Shelley spera într-o dispariție care îl înfricoșa pe Jean Paul. „M-aș putea întinde ca un prunc ostenit" declară el într-una din poeziile sale neliniștitor de profetice, *Versuri scrise la mînie*,

Pînă ce moartea va să vie
Ca somnul, și-n văzduhul cald să simt
Obrazul împietrind în agonie
Iar marea-și cîntă vechea-i melodie

Scanned with OKEN Scanner

El a dezvoltat însă un fel de ateism mistic, cu totul deosebit de scepticismul secolului al XVIII-lea. Dorul său de a-şi pierde identitatea, pentru a fi absorbit de infinit — de vînturile care bat prin univers —, îl apropie, uneori atît de Schelling cît şi de Novalis care au numit *Selbsttödung* (anihilarea sinelui, deşi cuvîntul are legătură şi cu *Selbstmord* sau sinucidere) „adevăratul act filosofic ... adevăratul început al filosofiei." [5]

Pe căi diferite, Goya, „Bonaventura", Jean Paul, Shelley, Schelling şi Novalis au oglindit cu toţii complexitatea subtilă a relaţiei dintre romantism şi iluminism. Nici unul dintre ei nu poate fi considerat drept un potrivnic al gîndirii iluministe. Toţi au împărtăşit acelaşi dispreţ faţă de superstiţii, nedreptate şi intoleranţă. Însă ei au respins, considerîndu-le foarte superficiale tocmai fiindcă erau atît de predominant cerebrale, tendinţele scepticismului veacului al XVIII-lea, şi mai ales pe cele de tipul voltairian — ceea ce Novalis numea preschimbarea „muzicii infinite, creative a universului în zdrăngănitul monoton al unei eterne mori care, învîrtită de pîrîul norocului, înecată într-însul, e o moară a propriei ei substanţe, fără arhitect sau morar, un *perpetuum mobile*, o adevărată moară care se automacină." [6]

O serie de justificări filosofice ale acestei noi atitudini îi aparţin celui mai mare gînditor al veacului al XVIII-lea, Immanuel Kant. În *Critica raţiunii pure* (1781), el a declarat că argumentele prin care demonstrase imposibilitatea raţiunii umane de a afirma existenţa fiinţei supreme erau „suficiente în mod necesar pentru a demonstra şi invaliditatea unei contra-afirmaţii." Această afirmaţie, acest postulat, a fost mereu controversat de atunci încoace, însă nu ne putem îndoi de importanţa lui în dezvoltarea gîndirii romantice. Kant însuşi era un om religios, chiar dacă el a fost, mai curînd, un non-sectarian de tip nou în căutarea unui adevăr universal la baza fiecărei religii, evitînd orice formă de închinăciune, publică sau chiar privată. Însă el a fost profund conştient de faptul că Ideea de Dumne-

Scanned with OKEN Scanner

zeu putea fi înţeleasă doar prin intermediul unui act personal de credinţă. Noi putem simţi în aceasta o oglindire a Protestantismului care a despărţit atît de categoric Iluminismul din Germania şi Anglia de cel din Franţa, unde catolicismul dogmatic a fost subminat şi înlocuit cu un nu mai puţin dogmatic scepticism. Căci însăşi definiţia pe care a dat-o Kant Iluminismului reprezintă, din unele puncte de vedere, aproape o reformulare a hotărîrii declarate a reformiştilor de a se elibera de sub autoritatea papală şi de a ajunge la mîntuire prin propria lor interpretare a scripturii şi prin iluminarea lor personală. În *Was ist Aufklärung?* (1784) el scrie:

*Iluminismul reprezintă exodul omului de sub o tutelă pe care el însuşi şi-a impus-o. Tutelajul implică imposibilitatea unei persoane de a-şi folosi judecata fără ajutorul unei alte persoane. Acest tutelaj este autoimpus, dacă nu-şi găseşte cauzele în slăbiciunea puterii de înţelegere, ci în nehotărîre şi lipsă de curaj de a-şi folosi inteligenţa refuzînd orice alt ajutor. Îndrăzneşte a şti (*sapere aude*)! Ai curajul propriei înţelegeri, acesta este motto-ul Iluminismului.*[7]

Kant spunea că a trebuit să „dea la o parte cunoaşterea pentru a face loc credinţei". Procedînd astfel el a făcut o altă distincţie, asemeni multor altora care caracterizează atît de bine gîndirea romantică, între ceea ce germanii numesc *Verstand* şi *Vernunft*, iar Coleridge „înţelegere" şi „raţiune" (noţiune pe care Wordsworth a identificat-o cu imaginaţia). Chiar şi împotriva voinţei sale, delimitările pe care le-a făcut Kant înţelegerii umane au deschis un nou drum speculaţiilor cu privire la ceea ce există dincolo şi renaşterii unui anume tip de misticism, mai ales misticismul naturii de tip protestant, aşa cum îl întîlnim la Jakob Böhme, şi care i-a influenţat atît de puternic pe romanticii germani şi pe Blake. S-ar putea spune că „îndrăzneşte să simţi", să ai curajul propriei tale intuiţii repre-

Scanned with OKEN Scanner

zintă motto-ul romanticilor. Faptul că dezvoltarea acestor idei a coincis cu convingerea tot mai fermă că opera de artă, fie ea poezie, tablou sau compoziţie muzicală, poate şi trebuie să trezească emoţii şi să exploreze credinţe care trec dincolo de înţelegere, a fost de o importanţă crucială pentru fuziunea romantică (şi, uneori, pentru confuzia) care s-a produs între artă şi religie.

Scriind despre Kant şi despre deismul mecanicist, Heine a remarcat: „Nu auziţi bătaia clopotelor? Îngenunchiaţi. Ei jură în faţa lui Dumnezeu muribund.“ [8] Însă, în mod ironic, clopotele pe care le-a auzit sau ar fi putut să le audă, de la fereastra lui, din Paris, unde locuia în anul 1834 cînd a scris aceste rînduri, proclamau, de fapt, cea mai mare renaştere religioasă din secolul al XVI-lea încoace. Noul accent pus pe actul de credinţă drept singura modalitate de a rezolva ghicitoarea existenţei reprezintă un contrapunct la îndoiala neliniştită care caracterizează într-o măsură atît de mare viaţa spirituală din veacul al XVIII-lea. Strîns asociată cu dorul de o reîmpăcare cu Dumnezeu sau cu natura, căutarea credinţei, ajungerea şi pierderea ei a devenit o temă dominantă în arta şi literatura romantică. Heine însuşi a căutat-o fără să o găsească. Alfred de Musset se jeluia:

Je ne crois pas, ô Christ, à ta parole sainte :
Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux.

Nu cred, Isuse, în vorba ta preasfîntă :
Că-s prea tîrziu născut în lumea-ţi prea bătrînă.

În chinurile îndoielilor lor, unii şi-au găsit consolarea în dragostea omenească, senzuală, care a redobîndit prin ei o tentă medievală religioasă aproape sfîntă. Alţii au recurs la noua religie a artei. Prin filosofia naturii s-a găsit o cale echivalentă de a uşura povara misterului. Însă mulţi dintre ei şi-au găsit alinarea în lăcaşurile sfinte, chiar dacă rareori nu fără serioase îndoieli, înainte şi după convertire. După cum a

Scanned with OKEN Scanner

observat un contemporan, poezia lui Lamartine musteşte de viaţă doar atunci cînd el exprimă acele „*angoisses du scepticisme*“ (*„chinurile scepticismului“*).

A existat, totuşi, şi un alt aspect al antiraţionalismului şi al renaşterii religioase la începutul veacului al XIX-lea: credinţa tot mai răspîndită că *les philosophes* fuseseră direct răspunzători de izbucnirea revoluţiei franceze şi de prăbuşirea unei ordini stabilite pe tot cuprinsul Europei continentale. În lucrarea sa *Génie du Christianisme*, publicată în 1802, Chateaubriand face doar aluzie la „abisul“ în care scepticismul aruncase întreaga Franţă; însă imnul său, prin care ridică în slăvi frumuseţea creştinismului în contrast cu păgînismul, lămureşte cu prisosinţă poziţia sa. Succesul cărţii se datorează în mare parte apariţiei ei tocmai în momentul în care Napoleon restabilea Biserica franceză ca o măsură contrarevoluţionară.

Tot aşa, în Anglia de după Waterloo, religia a fost tot mai sprijinită de către oficialităţi, iar statul s-a dovedit din nou patronul artei şi arhitecturii religioase. Pentru construcţia unor noi biserici, adevărate bastioane în calea revoluţiei, Parlamentul britanic a aprobat folosirea unor fonduri considerabile: un milion de lire în 1818 şi încă o jumătate de milion în 1824, pentru înzestrarea altor 214 noi clădiri; sumă care a crescut, prin numeroase donaţii particulare. Aceste „biserici ale împuterniciţilor“ sînt spaţioase şi deosebit de austere, clădite de obicei în stilul neo-gotic, însă uneori şi în stilul neo-elen, şi pot fi întîlnite în suburbiile numeroaselor oraşe din Anglia. Bisericile noi au fost mai puţin necesare în neindustrializata Franţă, însă cele desacralizate în timpul revoluţiei au reclamat o atenţie promptă. Coroana, prefectul Senei şi alte autorităţi de sub Restauraţie au comandat un mare număr de piese de altar, pentru a le înlocui pe cele distruse. Numărul celor expuse la Salonul din 1819 a fost atît de ridicat, încît unul dintre critici a sugerat instalarea unei cristelniţe cu apă

Scanned with OKEN Scanner

sfințită lîngă ușă, pentru ca vizitatorii să-și poată face cruce la intrare [10]. (Nu trebuie să uităm că *Pluta „Meduzei"*, a lui Géricault, a fost expusă pentru prima dată în acest context.) Aceste comenzi au fost primite cu brațele deschise de către artiștii care lucrau la scară grandioasă și unele dintre tablouri s-au dovedit capodopere, mai cu seamă *Cristos în grădina măslinilor* a lui Delacroix [11]. Opera lui Prud'hon, *Crucificarea*, care înfățișează trupul lui Cristos scăldat într-o lumină sidefie și rece, cu fața acoperită de o întunecime misterioasă, cu umbrele sfintelor femei ghemuite la picioarele lui, într-o durere plină de disperare, reprezintă un tablou dramatic și profund mișcător, fiind, probabil, în același timp, cel mai important tablou religios pictat din secolul al XVII-lea și pînă atunci în Franța [190]. Calitatea lui deosebită a fost recunoscută și aplaudată la vremea respectivă, într-un mod deosebit de semnificativ căci, cu toate că tabloul a fost comandat pentru Catedrala din Metz, el a ajuns la Luvru, ca și cum ar fi fost prea bun să fie lăsat într-o biserică, așa că, pînă la urmă, Catedrala a trebuit să se mulțumească cu o copie. Dacă acest lucru denotă un anume cinism pitit în străfundurile renașterii religioase oficiale, cu siguranță că reprezintă un comentariu la relația dintre artă și religie.

Reprezintă o justificare sau, probabil, o consecință a pretenției romantice la sinceritate și integritate faptul că atît de multe opere de artă și de arhitectură religioasă, toate foarte mișcătoare, au fost executate în afara, dacă nu chiar în directă opoziție față de religia susținută de stat. Aproape toate bisericile cu adevărat importante construite în Anglia în timpul primei jumătăți a secolului al XIX-lea au fost produse fie ale renașterii romano-catolice, care ataca ordinea anglicană din afară, fie ale mișcării tractariene, care căuta o regenerare dinăuntru. Pentru Pugin (convertit la romano-catolicism), „grămada de biserici ridicate sub auspiciile comenzilor" era „o rușine a epocii". El considera că

Scanned with OKEN Scanner

„zelul, credința și, mai cu seamă, unitatea strămoșilor le-au permis acestora să conceapă și să ridice acele clădiri care încă ne trezesc mirarea și admirația.“ [12]

În acest nou climat de toleranță — care a fost generat de Iluminism, dar căruia romanticii i-au dat o semnificație nouă — intensitatea și integritatea credinței religioase a ajuns să primească o importanță mai mare (în ochii tuturor, cu excepția celor care încercau să păstreze religia oficializată decît ortodoxia sau heterodoxia ei, adevărul sau neadevărul credinței judecate printr-o prismă exterioară. Astfel, romanticii au ajuns să se ridice nu numai împotriva a ceea ce era privit drept scepticismul nefundamentat al secolului al XVIII-lea, ci și împotriva semi-credințelor de tip familiar care marcau obișnuința de a merge la biserică, „religia filistinilor“, după cum o numea Novalis, „care funcționează ca un simplu opium“ (originea probabilă a mult mai cunoscutului dicton care îi aparține lui Marx) [13]. Acest lucru poate să explice, pînă la un oarecare punct, popularitatea prodigioasă de care s-au bucurat tablourile cu figuri rugîndu-se, cu călugări și călugărițe și, mai ales, cu țărani italieni înzestrați cu o indiscutabilă pietate ce țîșnea din adîncul inimilor lor simple [14]. Pînă și cele mai riguroase piese de altar tindeau să zugrăvească acte de smerenie și nici unul cu mai mult efect decît *Sfînta Tereza*, o imagine transpusă și obsedant de intensă, de o forță extraordinară, o imagine a autosupunerii și a abnegației fără de margini, inspirată, probabil, din *Geniul creștinismului* și pictată de către Gérard pentru capela unei instituții caritabile fondate de soția lui Chateaubriand [191]. Însă artiștii s-au simțit atrași și de cei care fuseseră persecutați pentru credințele lor eretice. În Spania, Goya satirizase Inchiziția, adoptînd o poziție iluministă. După decesul lui, urmașul său, Eugenio Lucas, s-a specializat în tablouri înfricoșătoare, înfățișînd modul ei de lucru, în imagini ce constituie o punte între viziunile din infern și scenele de martiriu, cu

Scanned with OKEN Scanner

rolurile tradiționale inversate, membri ai Sfîntului Oficiu luînd locul păgînilor persecutori sau ai diavolilor, evreul sau protestantul apărînd drept sfînta victimă [15]. Dovedind un punct de vedere doar ușor diferit, Délaroche îl pictează pe episcopul de Winchester luîndu-i Joannei d'Arc interogatoriul, iar Granet zugrăvește *Interogatoriul lui Savonarola*, punînd în contrast puterile lipsite de inspirație și de imaginație ale religiei oficiale cu vizionarii care ocupă un loc atît de important în pantheonul romantic. [16]

Romanticii credeau, asemeni lui Sf. Pavel, că „scrierea ucide, dar spiritul dă viață", și nici unul mai mult decît cel mai mare poet vizionar englez și arhinonconformist, William Blake. Acesta a fost textul pe care el l-a așezat pe întîia pagină a *Illustrations to the Book of Iob (Ilustrațiile la cartea lui Iov)*. Reinterpretînd cele mai obscure și mai poetice părți din Vechiul Testament în propria sa viziune, el îl reprezintă pe Iov drept un om cinstit și integru, care a greșit urmînd literal învățăturile lui Moise, însă fără pasiune. În mod semnificativ, Iov este identic în trăsături cu Jehova — esența lui elevată și Dumnezeul care l-a creat după asemănarea sa [192]. În prima ilustrație, Iov și familia sa respectă plini de fățărnicie Sabatul cu instrumentele muzicale atîrnate în cui: în ultima, după ce și-au primit pedeapsa, cîntă de zor din harpă și din cornuri. Blake nu a apelat la arida și ipocrita lipsă de veselie a religiilor (pretinzînd că-l ajută pe Iov, fariseii i-au mărit nenorocirea), cu interdicțiile lor de a te bucura atît de trupul cît și de imaginația ta. Mult înainte de aceasta, el scrisese în *Song of Experience (Cînturile experienței)*:

M-am dus în Grădina Iubirii
Văzînd ce n-am văzut nicicînd
O capelă apăruse acolo
Unde altădat, mă jucam rîzînd.

Scanned with OKEN Scanner

Pe porțile capelei închise
„Să nu!" acolo sta scris.
M-am întors în Grădina Iubirii
Cea plină de floricele de vis.

Am văzut-o plină de morminte
În loc de flori, lespezi pustii
Preoți în negru se-nvîrteau alene
Legîndu-mi cu spini dorințe și bucurii.

Apoi a arătat cum „l-a năpăstuit Satan pe Iov cu buboaie" stigmatizînd iubirea pentru soția acestuia.

Blake a echivalat „Oroarea care pustiește" cu „Religia de Stat, izvorul Cruzimii". El a notat acest lucru în 1798, pe marginea unei *An Apology for the Bible in a Series of Letters addressed to Thomas Paine (Apologia Bibliei într-o serie de scrisori adresate lui Thomas Paine)*, de Richard Watson, episcop de Llandaff; ea reprezintă una dintre adnotările care ne ajută să limpezim atitudinea lui Blake atît față de religie cît și față de Iluminism [17]. Această carte și-a găsit inspirația în *Age of Reason (Veacul rațiunii)* de Paine precum și în alte opere care, după cum spunea episcopul, „fuseseră răspîndite cu multă osîrdie vătămătoare în rîndurile locuitorilor lipsiți de învățătură, mai cu seamă cei din marile orașe manufacturiere", sperînd că dacă „Apărarea religiei revelate ar putea fi difuzată cum se cuvine, ar opri șuvoiul de necredință ce pune în pericol atît fericirea viitoare a individului cît și prezenta siguranță a *tuturor Statelor Creștine*." Subliniind ultimele lui cuvinte, Blake comentează: „Paine nu a atacat creștinismul. Watson l-a apărat pe Anticrist." La sfîrșitul cărții el notează: „Îmi pare că Tom Paine e mai bun creștin decît episcopul", deși el nu sugera prin asta că raționalismul lui Paine poate fi găsit pe deplin satisfăcător.

Blake a acceptat o mare parte din gîndirea iluministă: el a fost de acord cu lupta pentru toleranță și justiție socială, aplaudînd revolu-

Scanned with OKEN Scanner

ţiile din America şi din Franţa. Dar, asemeni multor altor romantici, el a găsit că marii gînditori ai Iluminismului nu reuşiseră să răspundă la o serie de întrebări vitale, lăsînd un vid la mijlocul sistemului lor. De vreme ce arta şi viaţa erau identice pentru el, atitudinea sa faţă de neoclasicism şi teoriile lui artistice sînt aceleaşi: el a acceptat pretenţiile neo-clasicismului la o înaltă seriozitate, la universalitate şi puritate, însă a respins actul lui de subordonare a imaginaţiei la raţiune. Imaginaţia, această facultate care vine de la Dumnezeu, trebuie să controleze şubreda înţelegere omenească şi nu viceversa. Cînd Reynolds a scris, în cel de-al VII-lea *Díscurs* al său, că „în mijlocul celor mai îndrăzneţe zboruri ale imaginaţiei şi ale fanteziei, raţiunea trebuie să domnească de la început pînă la sfîrşit", Blake a comentat: „De e Adevărat, atunci e un Lucru diavolesc şi Nebunesc să fii Artist." [18]. În acelaşi set de adnotări, Blake ne spune că obiecţiile lui faţă de Reynolds au fost aceleaşi ca cele pe care le-a avut faţă de *Advancement of Learning (Progresul învăţămîntului)* al lui Bacon, *Essay on Human Understanding (Eseu asupra înţelegerii umane)* de Locke precum şi faţă de tratatul lui Burke asupra *The sublime and Beautiful, (Sublimul şi frumosul)* („bazat pe Părerile lui Newton şi Locke") pe care le citise „în Tinereţile mele": „Ei batjocoresc Inspiraţia şi Viziunea. Inspiraţia şi Viziunea au fost, sînt şi sper că vor Rămîne, veşnic, Elementul meu, Locul meu de Veci."

Blake este cu atît mai mare decît suma operelor lui, cu cît fiecare încercare de a izola aspecte ale artei sau ale gîndirii sale se dovedeşte tot mai utilă. Marele anti-sistematizator nu poate fi redus la un sistem. Ni se pare lipsită de fundament afirmaţia lui T. S. Eliott că filosofia lui ar semăna cu „o ingenioasă mobilă făcută de un amator" montată din „tot felul de resturi de pe lîngă casa omului". Arta şi scrierile sale (care nu pot fi înţelese în mod independent una de alta) sînt expresii ale unei nevoi arzătoare, nu de a

Scanned with OKEN Scanner

raţiona, cu atît mai puţin de a sintetiza, ci de a pune de acord conflictele propriului său spirit, care le oglindesc pe cele ale universului, imaginaţia cu capacitatea sa de înţelegere, idealul său asupra omului cu experienţele sale în legătură cu oamenii şi, mai cu seamă, ideea lui de Dumnezeu atît cu gelosul Iehova din Vechiul Testament, cît şi cu cel care a mişcat lumea la început, în viziunea mecanicistă, *Mr. Nobodaddy (Tata Nimenea)*. Aparentele inconsistenţe rezultă, în parte, din natura exploratoare a gîndirii sale dar, în cea mai mare parte, din modul comparativ în care el pune alături imaginea vizuală şi cea verbală, viziuni şi păreri aparţinînd unor momente diferite, modelate de cursul evenimentelor. După ce şi-a scris şi ilustrat *Cînturile experienţei*, el le-a legat mereu de *Songs of Innocence (Cînturile inocenţei)*. Noţiunea unui ideal unic, prin prisma căruia toate lucrurile să poată fi judecate raţional, era iluzorie. „O singură lege pentru Leu şi pentru Bou înseamnă Opresiune".

Atitudinea lui Blake faţă de Raţiune şi-a găsit expresia în cele trei mari gravuri în culoare executate în jurul anului 1795 [193]. Hecate cu o bufniţă şi cu un măgar, alături de un tratat de necromanţie, o fiinţă înaripată (care ne aminteşte de monştrii lui Goya) plutind prin aer, pare să reprezinte superstiţia. Un Nabucodonosor, tîrîndu-se în patru labe, una dintre cele mai terifiant de memorabile imagini, arată omul care a renunţat la Raţiune în favoarea unei senzualităţi bestiale. A treia gravură îl înfăţişează pe Newton, plasînd Raţiunea într-un context diferit. În *Europa*, care datează din aceiaşi ani, artistul se referă la „vajnicul spirit ... numit Newton", care a netezit drumul spre răsturnarea tiraniei în timpul revoluţiei franceze:

a luat trompeta şi-a suflat cu sîrg
Galbene ca frunza toamnei, oştirile cereşti,
Căzut-au din vîntoasele tării, cătînd mormîntul
În ropot de-oseminte, urlet şi jeluire.

Scanned with OKEN Scanner

În gravură, însă, Newton, o figură de o frumusețe clasică fără greș, inspirată din opera mentorului și eroului artistic al lui Blake, Michelangelo, e adîncit în apele materialismului, aplecat asupra propriului său spirit, studiind proporțiile geometrice. Compasul distanțier din mîinile sale este același care apare și pe frontispiciul *Europei*, între degetele lui Urizen, care e, în același timp, și Iehova și Dumnezeul deiștilor, de o cruzime inexorabilă și de o frumusețe sublimă [194]. Altundeva, Blake descrie plînsul lui Urizen în timp ce acesta încredințează „Filosofia celor cinci Simțuri mîinilor lui Newton și Locke". Cel de-al șaselea simț avea, pentru Blake, o importanță mult mai mare. De aici disprețul său pentru „pretinșii Copiști ai Naturii care, de la Rembrandt la Reynolds", s-au mulțumit să reproducă (după cum credea el) numai ceea ce putea fi înțeles prin intermediul celor cinci simțuri și cărora natura nu le apărea altminteri „decît asemeni unor pete tulburii". „Natura Operei mele este Vizionară sau Imaginativă" scria Blake în 1810:

Această lume a imaginației este lumea Eternității; e sînul divin în care vom purcede cu toții după moartea trupului Vegetativ. Această lume a Imaginației este Infinită și Eternă, în timp ce lumea Procreației sau a Vegetației este Finită și Trecătoare. Există în această lume Eternă Realități Permanente ale Fiecărui Lucru pe care îl vedem răsfrînt în această oglindă Vegetativă a Naturii. [19]

Acest punct de vedere se apropie de neoplatonism, deși într-un mod cu totul personal, căci Blake credea că, locul său în peștera lui Platon era mai special, dîndu-i putința să vadă nu numai umbrele, ci însăși substanța și lumina din spatele lor.

«Ce», fi-voi întrebat, «cînd Soarele răsare, nu vezi un rotocol de foc asemeni unui ban de aur?» Oh, nu, nu, eu văd nenumăratele oștiri Cerești

cîntînd «Slavă, Slavă lui Dumnezeu cel Sfînt.» Eu nu pun întrebări Ochiului meu Trupesc sau Vegetativ după cum nu pun întrebări unei ferestre cînd privesc afară. Privesc prin ea şi nu cu ea. [20]

Limbajul atît pictural cît şi verbal prin care Blake şi-a înregistrat viziunile derivă dintr-o uimitoare cunoaştere a cărţilor şi a operelor de artă, mai cu seamă a gravurilor. Izvoarele ei principale au fost studiate cu cea mai mare atenţie şi, totuşi, viziunile lui rămîn mai misterioase ca niciodată [21]. Cele mai grandioase imagini ale lui au nişte calităţi ce trec cu totul dincolo de majoritatea izvoarelor de inspiraţie a sculpturii medievale, a manuscriselor miniate sau a gravurilor după tablouri din veacul al XVI-lea. Ele au o vitalitate ciudat de convingătoare. „E Dumnezeu", spune Eva lui Robert Frost. „L-aş recunoaşte orişiunde după tablourile lui Blake." Dacă desenele şi compoziţiile artistului erau uneori slabe şi dacă frazeologia poemelor sale era deseori confuză, nu există, totuşi, nici un dubiu asupra realităţii lucrurilor care l-au inspirat să le creeze asemeni unor experienţe transcendentale prin care el a trecut dincolo de barierele celor cinci simţuri, sfărîmîndu-le. Ele sînt întru totul convingătoare.

Ca pictor şi ca poet, Blake şi-a găsit mîntuirea într-un Cristos pe care l-a putut identifica cu „imaginaţia". Însă au existat momente cînd credinţa sa s-a poticnit, cînd viziunile l-au părăsit şi cînd n-a mai putut vedea altceva decît cruzimea omului şi haos în „oglinda vegetativă a Naturii". În anul 1804, el îi scria lui William Hayley: „O! Glorie şi O! Încîntare! Am reuşit să înlănţui cu totul pe-acel Diavol spectral ce mi-a nenorocit munca celor douăzeci de ani de pe urmă." Şi, imediat, el continuă: „Şi-am fost din nou iluminat cu lumina de care m-am bucurat în tinereţe şi care, pentru exact douăzeci de ani, mi-a fost închisă parcă de o uşă, şi de nişte obloane." [22]

Scanned with OKEN Scanner

De vreme ce atît de multe dintre capodoperele lui Blake au fost realizate în timpul celor douăzeci de ani precedenţi (între 1789, dată la care a publicat *Cînturile Inocenţei*, şi cam pînă la 1795, cînd a făcut cunoscute publicului *Europa* şi gravurile în culori de dimensiuni mari), această scrisoare i-a pus în încurcătură pe mulţi, care au asociat „lumina" cu inspiraţia artistică şi cu cea poetică [23]. Dar oare artistul nu s-a referit la lumina credinţei (în Dumnezeu şi în Om), de care s-a bucurat atît de mult în tinereţe? Şi, dacă este aşa, atunci „diavolul spectral" este îndoiala. Într-adevăr, marile sale opere de la sfîrşitul anilor 1780 şi 1790 par să se fi născut din această violentă confruntare internă a celor două concepte. Îndoiala pare să fi copleşit pe de-a întregul credinţa, către sfîrşitul anilor 1790, dată la care Blake a fost rareori capabil să se înalţe deasupra nivelului ilustraţiilor la *Odele* lui Gray sau a platitudinilor meditative ale lui James Hervey. Excepţii semnificative constituie imaginile în care Urizen Iehova răspunde într-un vîrtej, în faţa unui Iov cuprins de groază, şi cea în care un înger sprijină un Cristos împleticindu-se în Grădina măslinilor [24]. Lumina redată lui Blake în 1804 urma să se întunece cînd şi cînd; trei ani mai tîrziu, el va trece printr-un moment de neagră disperare, reuşind, pînă la urmă, să-şi impună o stare de spirit de o calmă convingere. În scrierile sale ulterioare, se face simţită pînă şi o notă de mulţumire de sine. El l-a anunţat pe George Richmond că viziunile l-au părăsit pentru săptămîni întregi, pentru a-şi întreba apoi soţia: „Ce ne facem, Kate?" „Ingenunchem pentru a ne ruga, Domnule Blake." O neputinţă de a se ruga, asemeni celei de care suferea Bătrînul Marinar, ar putea fi cauza tensiunii torturante din operele lui de tinereţe [25].

Rugăciunea, pe care Blake a ilustrat-o în perioada cea mai depresivă a vieţii sale, a exercitat o fascinaţie deosebită asupra romanticilor. A constituit, astfel, subiectul unui poem în care

Alfred de Vigny (influențat de viziunea lui Jean Paul asupra Judecății de apoi) [26] a exprimat îndoiala ucigătoare care îi tortura generația din care făcea parte. Aici, doar tăcerea răspunde rugăciunii lui Cristos:

Une terreur profonde, une angoisse infinie
Redoublent sa torture et sa lente agonie.
Il regarde longtemps, longtemps cherche sans voir.
Comme un marbre de deuil tout le ciel était noir ;
La terre sans clartés, sans astres, sans aurore
Et sans clartés de l'âme ainsi qu'elle est encore,
Frémissait. — Dans le bois il entendit des pas,
Et puis il vit roder la torche de Judas.

(O teroare profundă, o nesfîrșită-angoasă
Îi înzecesc tortura și agonia hidoasă
Privește lung, lung cată fără să vadă iară ;
Și cerul era negru ca piatra funerară
Și lumea-i fără stele și fără de lumini
Și-n suflet, unde-acuma nu-i loc de limpezimi,
E freamăt. În pădure, zgomot de pași venind
Și-apoi văzu făclia lui Iuda dănțuind.)

Această interpretare a episodului biblic nu exprimă tablourile romantice cu acest subiect. Totuși, ar putea fi semnificativ faptul că cel mai profund emoționant tablou religios executat de Goya este *Rugăciunea din grădină* [195], în care figura lui Cristos seamănă foarte mult cu omul îngenunchiat de pe frontispiciul vestitelor *Los Desastres de la Guerra*, serie care include și litografia *Nada*. Concepția religioasă a lui Goya este prea puțin cunoscută. El s-a ridicat împotriva abuzurilor bisericii, cu toate că spiritul operei sale se deosebește de scepticismul secolului al XVIII-lea, cu credința în perfectibilitatea omului și cu negarea oricărei legi care trece dincolo de empirism. Nici un teolog n-a fost mai conștient de starea decăzută a omului, nici un mistic n-a fost mai obsedat de prezențele nevăzute decît Goya. *Rugăciunea în grădină* a fost

Scanned with OKEN Scanner

văzută ca un produs al „ceasului religios“ din viaţa artistului, însă opera comportă o anume tensiune care implică mai curînd un dor fierbinte de credinţă decît încoronarea ei. Această lipsă de certitudine care planează asupra universului religios al lui Goya precum şi marea varietate de moduri în care operele sale religioase pot fi interpretate ar putea într-adevăr oglindi conflictul dintre creştinism şi raţionalism în propriul său spirit, conflict pe care nu-l putea rezolva decît producînd opere de artă ce explorează lumile necercetate ale credinţei, simţămintelor şi ale imaginaţiei. În multe dintre ele, Goya a înfăptuit acea trecere dincolo de barierele înţelegerii privită drept scop principal al muzicii şi poeziei precum şi al picturii de către toţi romanticii, oricît de ortodocşi sau heterodocşi ar fi fost ei.

„Originea şi caracterul întregii poetici moderne poate fi găsită atît de uşor în creştinism“, scria Jean Paul în 1804, „încît am putea numi la fel de bine poezia romantică, poezie creştină“. [27] Acelaşi lucru poate fi spus şi despre pictură. Aceasta a fost scopul lui Runge cînd a aşezat *Madona Sixtină* faţă în faţă cu capul lui Jupiter pentru a arăta cum s-a născut conceptul modern de dragoste şi viaţă odată cu creştinismul. Virtuţile Beatitudinilor erau caracteristic creştine, a recunoscut el, şi ele au dat naştere la o prăpastie între lumea antică şi cea modernă. Faptul că romanticii şi-au dat cu toţii seama de acest lucru a făcut ca orice propunere de renaştere a artelor printr-o întoarcere la trecut (aşa cum a cerut-o Winckelmann) să pară pe de-a întregul imposibilă. Dar artiştii moderni (adică romantici) trebuiau să lupte pentru o unitate spirituală echivalentă. Friedrich Schlegel considera că orice efort de regenerare a artelor va fi steril pînă cînd nu se va risipi „ceaţa prozaică stîrnită de imitaţiile după antichităţi“ şi pînă cînd „nu vom chema în ajutorul nostru, dacă nu religia, cel puţin ideea de religie prin intermediul unui sistem de filosofie creştină bazată pe religie“. [28]

Scanned with OKEN Scanner

Dezvoltarea acestor idei a avut consecinţe uriaşe asupra artelor plastice. La nivelul cel mai elementar, ele i-au pus pe sculptori faţă în faţă cu o dilemă incomodă. „Ştiu că atunci cînd voi fi mort", a observat, trist, Thorvaldsen:

ei vor spune că figurile mele creştine sînt greceşti şi vor avea dreptate, căci nu-i cu putinţă să lucrezi corect şi inteligibil fără ajutorul şcolii elene. Figurile mele greceşti vor fi proclamate creştine, şi tot pe bună dreptate, căci n-am putut niciodată lucra cu alte gînduri decît cele care-mi alcătuiesc aspiraţiile. Fără astfel de principii, n-aş fi putut niciodată crea Apostolii sau pe Cristos. [29]

Operele respective constituie o dovadă mai mult decît relevantă. Nu e vorba numai de *Cristosul* lui [196] sculptat într-un stil care duce imediat cu gîndul la antichitate, ci şi de o figură aparent „păgînă" aşa cum e ciobănaşul său ale cărui trup şi chip emană o melancolie visătoare (ceva mai mult decît seriozitate, ceva mai puţin desît tristeţe) cu totul străină lumii antice [79b]. *Cristos* e şi mai uluitor. Alb ca neaua, cu totul uriaş, el se iveşte din umbrele unei nişe întunecate, deasupra altarului bisericii Vor Frue din Copenhaga, îndepărtat şi de neatins, învăluit în inscutabilele-i gînduri. Thorvaldsen pare să-şi fi găsit inspiraţia în cele mai primitive şi cele mai puţin senzuale statui antice pe care le-a cunoscut (statuile din Aegina pe care le-a „restaurat" pentru regele Bavariei) şi, probabil, şi în sculptura Gotică şi în imaginile nordice ale lui Dürer, care îl înfăţişează pe „Cel care a suferit". Astfel s-ar putea explica, pînă la un anumit punct, bivalenţa statuii, conflictul nerezolvat dintre formă şi sentiment, născut din gestul ei cu braţele deschise ce aminteşte cuvintele „lăsaţi copiii să vină la mine" şi din expresia impasibilă, aproape indiferentă a feţei frumoase, dăltuită cu răceală, expresie care-l covîrşeşte tot mai mult pe privitorul ce se apropie de altar şi care pare să oglindească versurile lui Swinburne des-

Scanned with OKEN Scanner

pre „palidul din Galileea" a cărui răsuflare făcea să păleasca senzuala lume păgînă [1].

Nevoia unei arte creştine i-a încurajat pe unii sculptori şi pe mult mai mulţi pictori să-i caute adevăratele principii în operele de artă ale veacului al XV-lea, executate înaintea apariţiei sciziunilor în sînul Bisericii occidentale şi (în concepţia lor) înainte ca antichitatea păgînă să fi început să-şi reafirme toxica-i influenţă. Însă atît nazarenenii cît şi alţi pictori cu înclinaţii similare din Franţa, Italia şi Anglia au fost criticaţi încă de la început pentru tendinţa lor de a evita şi nu de a face faţă problemelor care s-au ridicat în calea evoluţiei Europei la începutul secolului al XIX-lea. „Ceea ce ne place nouă peste măsură în străvechile tablouri este în primul rînd pioasa lor simplitate", a observat Caspar David Friedrich. „Cu toate acestea, noi nu vrem să devenim simpli, aşa cum au făcut-o alţii, maimuţărindu-le greşelile, ci vrem să devenim pioşi, căutînd să le întrecem virtuţile." [30] Neîndoielnic, el se referea la artiştii „nazareneni" germani care renunţaseră la glia strămoşească şi la credinţa protestantă în favoarea Romei. Nazarenenii au fost în primul rînd acuzaţi de un sectarism (aproape toţi au trecut la catolicism), de înlocuirea unei religii cu statutul de membru al unei biserici, de înlocuirea credinţei cu dogme, a acelei credinţe la care s-a ajuns atît de greu şi care era menţinută cu atîta ardoare. Nu după mult timp Tennyson urma să declare că e

mai multă credinţă-n cinstita-ndoială
decît în toate celelalte crezuri.

Opera nazarenenilor şi a numeroşilor lor epigoni care şi-au diluat şi şi-au îndulcit stilul a ajuns să fie privită drept o simplă efuziune a religiozităţii.

Noile noţiuni cu privire la natura credinţei religioase şi a potenţialităţii picturii de a explora simţăminte dincolo de lumea percepţiilor senzoriale şi-au adus contribuţia în procesul dualistic

Scanned with OKEN Scanner

prin care arta religioasă a fost treptat secularizată în timpul începutului de secol XIX. În mod reciproc şi mult mai izbitor, o mare parte a operelor de artă considerate pînă atunci drept laice au fost investite cu o indiscutabilă semnificaţie religioasă. După cum am văzut deja, Caspar David Friedrich însuşi a găsit o modalitate de a-şi exprima credinţa profund personală în peisaje în care imagistica creştină indică uneori direcţia lui de concepţie. Şi Constable a găsit în peisaj unicul mediu prielnic pentru exprimarea credinţei sale quasi-religioase într-o armonie cosmică. În America, Asher B. Durand declara că pictura de peisaj „va fi mare în proporţii de vreme ce afirmă gloria Domnului". Pînă şi reprezentările de nuduri puteau fi investite cu o conotaţie religioasă de cei care credeau împreună cu Novalis că „trupul Omului e singurul templu pe pămînt. Nimic nu e mai sfînt decît această înaltă formă. Închinîndu-ne în faţa omului, ne aducem prinosul de respect faţă de Revelaţia din carnea sa. Atingem cerul cînd punem mîna pe un trup omenesc" (pentru a cita aforismul care a fost tradus şi răspîndit în Anglia de către Carlyle [31]). Această remarcă ne aminteşte de desenele nazarenenilor în mărime naturală [79] (mult mai puţin timide decît arhaicele lor tablouri) şi de numeroasele nuduri care populează operele mistice ale lui Blake.

Ca prim rezultat, bariera ce despărţea arta religioasă de cea laică a fost tulburată, dacă nu ştearsă cu totul. Delacroix care a fost considerat drept „unicul mare pictor religios al veacului al XIX-lea" [32] (cu toate că se pare că a fost un agnostic) nu a făcut nicicînd deosebire între tablourile sale creştine şi cele păgîne. La fel şi patronii săi. Este adevărat că unele dintre tablourile sale cu subiecte religioase au fost comandate pentru biserici, deşi invariabil prin intermediul autorităţilor laice şi nu al celor eclezias-tice, însă el a executat majoritatea lor în lipsă de comenzi şi le-a vîndut colecţionarilor care le-au atîrnat prin sufragerii. În anul 1842, de

Scanned with OKEN Scanner

pildă, el a pictat o *Instruire a Fecioarei* pentru George Sand care i-a pus la dispoziție pînza (menită inițial unei noi perechi de corsete) și care i-a citit romane în timp ce lucra, iar fiul ei, Maurice, a executat o copie după această operă, pentru biserica din Nohant. Sumbra *Coborîre de pe cruce* a lui Delacroix a fost cumpărată de contele de Geloës care a așezat-o în casa sa din Paris, unde pictorul putea s-o mai vadă din cînd în cînd, fiind invitat la masă. La Salonul din 1847, el a vîndut unui colecționar belgian o *Răstignire* [197] și o *Odaliscă*, una amețitor de spirituală, cealaltă voluptos de carnală. Probabil că acest lucru nu mai surprinde în ziua de azi. Evident, multe dintre tablourile religioase ale vechilor maeștri fuseseră uneori transferate din biserici în așezăminte laice (madonele lui Rafael și piesele de altar ale lui Correggio, de pildă). Însă înainte de secolul al XIX-lea scene ale Patimilor fuseseră rareori sau chiar niciînd cumpărate de la pictorii contemporani ca opere de artă, ele fiind mai curînd achiziționate ca imagini de cult.

Romantismul a fost descris de către T.E. Hulme drept „religie revărsată"; există oarecare doză de adevăr în această batjocură. Arta a fost deseori identificată cu religia, mai ales de către cei ce nu erau creștini ortodocși. „*Die Kunst selbst ist Religion*" („*Arta în sine este religie*"), scria Schinkel [33]. Și această afirmație a fost mai curînd validată decît infirmată de către cucernicul Runge care a notat: „Religia nu este artă. Religia este cel mai înalt dar de la Dumnezeu și prin artă ea nu poate deveni decît mai frumoasă și mai limpede." [34] Acesta pare să fie mesajul *Triumfului religiei în arte*, operă executată de catolicul Overbeck, înfățișînd o reuniune mistică de pictori, sculptori, arhitecți și patroni, care au proslăvit biserica [104]. Însă, cu aluziile lui la operele lui Rafael *Disputa* și *Școala din Atena* tabloul reprezintă în același timp un tribut adus artistului romantic și viziunii despre sine a acestuia, plină de exaltare, căci acesta a ajuns să

ocupe un loc alături de teolog şi de filosof, ba chiar să-i şi înlocuiască, drept călăuză pe tărîmurile de dincolo de înţelegerea umană. Artiştii puteau chiar să uzurpe locul sfinţilor. Într-o gravură după Hans Pforr şi inspirată dintr-o *Sacra Conversazione* de secol XV, Rafael şi Dürer îngenunchiază alături de tronul pe care o Artă personificată a înlocuit Fecioara ca mediatoare între Dumnezeu şi Om [198]. Dürer însuşi apare în locul Fecioarei, într-un straniu tablou ce-i reprezintă apoteoza, executat de Konrad Eberhard şi bazat pe o schemă tradiţională a Adormirii Maicii Domnului şi a Încoronării, în partea de jos, cei care îl jelesc pe Dürer stau în jurul mormîntului său din cimitirul din Nürnberg iar deasupra, Isus îi aşază o coroană pe frunte [35].

Cultul Fecioarei şi al Artei apar împletite şi în cazul pieselor de altar pe care „păgînul" Ingres le-a pictat pentru catedrala oraşului său de baştină, Montauban [199]. Subiectul central, Ludovic al XIII-lea care se pune pe sine şi Franţa sub protecţia Fecioarei, i-a fost impus lui Ingres care a şovăit destul înainte de a-l accepta. Artistul a reuşit să-l transforme într-o glorificare a artei sau, mai curînd, a artei lui Rafael, căci, la prima vedere, regele pare să ofere coroana şi sceptrul unei Madone care are ceva şi din *Madona Sixtină* şi din cea de la Foligno. Această impresie este întărită de contrastul dintre modul meticulos, aproape iluzionistic în care este redată mantia regelui, din dantelă şi hermină, catifea şi firet aurit şi idealismul generalizat al Fecioarei şi al îngerilor. Accentuînd dicotomia, Ingres a preschimbat aparentul subiect religios al pînzei într-unul pe care îl simţea mult mai aproape sufletului său şi care era în primul rînd artistic, deşi comporta şi nişte nuanţe spirituale, mai curînd filosofice decît teologice: conflictul dintre real şi ideal, dintre lumea percepţiei şi a imaginaţiei.

Cu toate acestea, Fecioara din acest tablou nu reprezintă un spirit lipsit de trup şi nici îngeraşii care i-au scandalizat pe bunii părinţi din Montauban într-un asemenea hal, încît aceştia

Scanned with OKEN Scanner

le-au acoperit sexurile cu frunze de viță de vie aurite. Ea corespunde idealului descris de prietenul lui Ingres, Quatremère de Quincy, în lucrarea care prezintă viața lui Rafael și pe care a publicat-o în 1824, an al terminării *Jurămîntului lui Ludovic al XIII-lea:*

Există subiecte și obiecte al căror ideal *nu are nimic de-a face cu frumosul zeităților elene. Idealul unei Venus, unei Junone, unei Minerve nu poate fi cel al Sfintei Fecioare. Îndeobște, imaginea Fecioarei reprezintă o împletire între divinitate și umanitate, între noblețe și modestie, între simplitate virginală și afecțiune maternă. Ar fi tot atît de nepotrivit să se acorde înfățișării, trăsăturilor sau veșmintelor Fecioarei grandoarea de formă și caracterul general al statuilor antice, pe cît ar fi de deplasat de a o reprezenta (așa cum mulți au făcut-o) drept o vulgară și banală imagine a unei mame sau a unei doici obișnuite, cu un prunc obișnuit în brațe.* [36]

Deși el a fost cel mai sincer susținător al doctrinei clasice în Franța, prieten cu David și cu Canova ale căror biografii urma să le scrie, Quatremère ne dezvăluie aici modul în care și el, asemeni lui Chateaubriand și lui Schlegel, a ajuns să aprecieze diferențele esențiale dintre idealurile artei antice și cele ale artei creștine. El se referă și la idealul romantic al Femeii precum și la legăturile dintre religie, dragoste trupească și artă.

* * *

Ingres a făcut o distincție clară între intangibila frumusețe a Madonelor lui și farmecele seducătoare ale celorlalte personaje feminine; senzualitatea înghețată din fanteziile lui erotice cum ar fi de pildă *Angelica înlănțuită de stîncă* [120] sau cărnoasele femei din cercul senzual al *Băii turcești*, născute sclave ale pasiunilor animalice [37]. Chiar și doamnele la modă cărora le-a făcut portretul apar pavoazate cu bijuterii și mătăsuri, posibile embleme atît ale statutului matrimonial

cît și ale celui social. Și oglinda așezată cu o șiretenie dibace pentru a reflecta de cele mai multe ori ceafa modelului din aceste portrete implică limpede necesitatea privirii acestor obiecte frumoase din toate unghiurile, asemeni statuilor antice, pentru o deplină apreciere. Aceste tablouri ar putea sugera faptul că artistul a ignorat ideile în plină ascensiune privitoare la egalitatea ca parteneri dintre bărbat și femeie care se opuneau tradiționalei imagini despre femeie văzută ca simplu agent al stimulării intelectuale sau al plăcerii trupești, ca să nu mai vorbim de noțiunile de dragoste ale romanticilor. Totuși, la începutul carierei sale, el formulase una dintre cele mai explicite imagini ale împletirii romantice dintre cultul dragostei, al religiei și al artei în tabloul său cu Rafael și cu La Fornarina. La această temă a revenit cu intermitențe de-a lungul întregii sale cariere, încercînd probabil să rezolve un conflict propriu concepției sale artistice dintre cele patru elemente ale compoziției: artistul, amanta, portretul realist și pictura religioasă idealizată (*Madonna della Sedia* sau *Transfigurarea*) [28]. În anul 1860, el lucra la ultima versiune a subiectului, pentru a-l abandona dintr-o dată. Doi ani mai tîrziu urma să termine *Baia turcească* pe marginea căruia și-a înscris mîndru vîrsta (82 de ani) ca și cînd ar fi vrut să se laude cu potența lui creativă și cu receptivitatea la senzual.

Evidentele legături dintre procreație și creație, atît divină cît și artistică, au fost întărite și mai mult de către convingerea romanticilor că arta și iubirea reprezentau mistere înrudite cu cele ale religiei. Novalis mărturisea că a resimțit „nu iubire ci religie" față de Sophie von Kühn pe care urma să o identifice cu Fecioara Maria într-un poem scris după moartea ei. Cu vreo patruzeci de ani mai tîrziu, Natalie Yakolov îi scria lui Alexander Herzen dezvăluindu-și dragostea în fraze care deveniseră încă de pe atunci banale: „Cunoști acest paradis al sufletului ... dar pentru mine, pentru întîia dată lumina-mi

Scanned with OKEN Scanner

scaldă sufletul. Ador. Mă rog. Iubesc.“ [39] Cît timp aceste idei erau la modă, nu e de mirare că autoportretul artistului cu soţia şi copilul său semăna atît de mult cu un tablou al Sfintei Familii [40]. Şi multe alte imagini laice sînt îmbibate cu un sentiment calm şi liniştit, aproape religios. Aşa este de pildă extraordinara capodoperă minusculă în care Caspar David Friedrich comemorează căsătoria sa cu Carolina Bommer, la prova unei corăbii, alăturaţi, ţinîndu-se de mînă, în timp ce sînt purtaţi pe undele iubirii către oraşul ceresc al dorurilor lor. [200]

Nu mai puţin severi decît neo-clasicii, romanticii au dat şi ei la o parte ceea ce au considerat drept o atitudine frivolă faţă de dragoste, aşa cum apare ea în tablourile lui Boucher sau în romane gen *Les liaisons dangereuses (Legături primejdioase)*. Însă bineînţeles că ei nu condamnau eroticul. Chiar şi cînd proslăveau un ideal de neatins şi cînd tînjeau după o reuniune ce nu-şi putea găsi nicicînd împlinirea, ei s-au oprit atît asupra dragostei cît şi iubirii cerebrale. „Fericita, fericita iubire“ pe care Keats a acordat-o figurilor de pe urna greacă reprezintă o plăcere senzuală de durată eternă, fără sfîrşit orgasmic şi fără consecinţe:

Arzînd şi totuşi gata de plăcere
Şi veşnic tînăr, veşnic gîfîind;
Pasiunile umane mult deasupra
Ce lasă inima-mbuibată şi-n durere
Limba uscată, fruntea clocotind.

Romanticii au ridicat în slăvi unirea perfectă a trupurilor şi a sufletelor într-o dragoste atît fizică cît şi spirituală; ceea ce Corina Doamnei de Staël numea „forţa supremă a inimii, misteriosul entuziasm care închide în sine întreaga poezie, întreg eroismul, întreaga religie.“ Ea se deosebea tot atît de mult de ceea ce era considerat în mod obişnuit drept dragoste pe cît se deosebea poezia de versificaţie, înalta raţiune de înţelegere, sau mersul la biserică de religie. De

Scanned with OKEN Scanner

aici se naşte noua distincţie dintre adevărata căsătorie şi „concubinajul cu dispensă“ [41]. Unul dintre eroii lui George Sand remarcă folosind nişte cuvinte care reverberează prin întreaga literatură a secolului al XIX-lea: „Adulterul nu e ora pe care femeia o dă amantului ei ci noaptea pe care o petrece mai apoi cu soţul.“

Între cultul medieval şi cel romantic al iubirii au fost notate şi alte asemănări, căci amîndouă investeau relaţiile dintre sexe cu o aură mistică. Acest lucru explică întrucîtva popularitatea de care s-au bucurat la începutul secolului al XIX-lea baladele trubadurilor şi *les chansons de geste (cîntecele de vitejie)*. În mod semnificativ, se pare că episoadele din literatura medievală care i-au încîntat cel mai mult pe romantici au fost totuşi cele care descriu violarea codului dragostei de curte: povestea lui Lancelot şi a Guineverei şi ecoul ei în cea a lui Paolo şi a Francescăi. În anul 1786, Fuseli îi zugrăvise pe Paolo şi Francesca în timpul unei hîrjoane amoroase copilăreşti [42]. Scena a fost purificată de orice umbră de deşertăciune în gravurile cu linii de o claritate absolută ale lui Flaxman care se pare că i-a furnizat lui Ingres prototipul tablourilor sale [119], într-o sculptură de o inocenţă tremurătoare de Alexander Munro [201], precum şi într-un mic şi curios tablou religioso-amoros pe care autorul său, Johann Evangelist Scheffer von Leonardshoff l-a intitulat *Andachtsstunde (Ora rugăciunilor)* [43]. Flaxman şi-a zugrăvit amanţii şi în infern, deplîngîndu-şi păcatul într-o gestică ce ne aminteşte de Adam şi Eva izgoniţi din rai. Însă aceste imagini cu greu s-ar fi putut potrivi cu interpretarea romantică a versurilor lui Dante, *Amor, che a nullo amato amar perdono (iubirea ce nu scuteşte nici un iubit de iubire)*. Într-un tablou executat de Fuseli în anul 1818, ei apar plutind în atitudini extatice. Dar Blake a fost acela care a preschimbat vîrtejul iubiţilor într-o buclă a fericirii, unindu-i pe Paolo şi pe Francesca într-un veşnic inel de lumină, nu asemeni unor păcătoşi ci

Scanned with OKEN Scanner

victime ale lui Urizen și ale codului său moral arbitrar [202]. În pînzele lui Ary Scheffer care vădea același dispreț pentru moralitatea convențională, Paolo și Francesca apar din nou plutind liberi în aer. Această metaforă a extazului sexual urma să apară iar și iar în arta romantică, în opere care se întind de la sublim la ridicol [203] și, într-un sfîrșit, bineînțeles, la ultraromanticul *Liebestod (Moartea iubirii)* wagnerian.

Faptul că atîția romantici și-au zugrăvit amanții sortiți pieirii sau gata să moară (dacă nu, asemeni lui Paolo și Francescăi, deja morți) ilustrează ideea morbidă că nu poate exista o reuniune cu totul perfectă de această parte a mormîntului. Chassériau a înfățișat un Leander gata să se înece, cu brațele întinse spre Hero, iar Romeo și Julieta, cei născuți sub steaua nenorocului, nu în balcon, ci în cavou. Noțiunea romantică a dragostei care, asemeni artei, este în veșnică goană după un ideal de care se poate apropia dar pe care nu-l poate atinge (tema atîtor povestiri de E. T. A. Hoffmann) pare să fi constituit sursa de inspirație a unui alt tablou de Chassériau (imagine nu tocmai a morții ci a metamorfozei în care Daphne scapă de îmbrățișarea lui Apollo, preschimbîndu-se în copac [44]. Aici, Apollo cu lira sa, întrupează atît imaginea artistului cît și cea a îndrăgostitului, încercînd să prindă un ideal care îi scapă mereu; în timp ce poziția-i îngenunchiată și haloul din jurul capului trimit la o conotație religioasă.

Dragostea și moartea prezentate într-o atmosferă de violență și de desfrîu senzual intoxică *Sardanapalus*-ul lui Delacroix [19], cel mai voluptuos dintre tablourile sale, pulsînd de culoare, scăpărînd lumină din fiecare perlă, piatră prețioasă sau bucățică de aur. Virilitatea musculoasă a sclavului negru care înjunghie calul și trupurile femeilor pline de frumusețe și de pasiune, istovite de atîta frenezie sau de o durere care se apropie de extaz, dau o înfățișare orgiastică acestei scene de carnagiu. Ilustrînd

Scanned with OKEN Scanner

plăcerea în convulsii dureroase
Şi desfătarea consumînd dorinţa
Dorinţa ce întrece desfătarea,

probabil că l-a încîntat şi pe Swinburne. Expunerea aproape indecentă a unei senzualităţi zvîcnitoare a şocat sensibilitatea criticilor care au văzut tabloul pentru prima oară, în anul 1827. Ei au apreciat mai bucuroşi *Rugăciunea în grădină*, cu frumoşii ei îngeri eterici, pe care Delacroix l-a expus în acelaşi Salon. Pentru Delacroix, dragostea şi arta puteau fi mai uşor asociate sexualităţii decît religiei. Totuşi, *Moartea lui Sardanapalus* care aminteşte scenele baroce de martiriu, are şi nişte nuanţe religioase, chiar dacă acestea sînt de o factură cu totul nouă. Odată cu aprinderea rugului funerar de sub patul-tron al regelui, întreaga lume a frumuseţii senzuale pe care acesta a creat-o în jurul său se va topi în flăcări şi fum. Tabloul poate fi văzut deci şi ca un manifest al credinţei romantice în artist văzut ca un creator şi distrugător, atît al artei cît şi al vieţii.

Relaţia dintre sexualitate şi religie poate fi exprimată în diferite moduri. În „fericita împreunare, extaz peste extaz", Blake a văzut un mijloc de reîntregire a părţilor despărţite ale naturii umane, întru recîştigarea armoniei de care aceasta se bucurase înainte de Cădere. Pentru el, unirea trupească într-o iubire perfectă reprezenta paralela lumească a unirii sufletului cu Dumnezeu. În mod similar, dorul de reîmpăcare cu natura îşi putea găsi expresie în imagini de pasiune fizică. Unul dintre căutătorii de adevăr din romanul filosofic al lui Novalis *Die Lehrlinge zu Sais (Discipolul din Sais)* declară:

Cînd această grandioasă emoţie, căreia limba nu-i dă un alt nume decît iubire şi voluptate, se răspîndeşte înlăuntrul său ca nişte vapori distrugători şi cînd, tremurînd de o dulce teroare, el se afundă în pîntecul naturii, întunecat şi ademenitor, biata-i individualitate se consumă în valurile nimicitoare

Scanned with OKEN Scanner

ale dorinței și nimic nu mai rămîne decît focarul unei nemăsurate forțe procreative, un vîrtej înfometat al marelui ocean.[45]

Pasajul trimite la tablourile lui Turner, la acele cicloane de pigment vaporos ale căror implicații sexuale devin foarte explicite în momentul așezării lor lîngă nu mai puțin misterioasele acuarele ce înfățișează perechi împreunîndu-se.

*

* *

Dintre toate imaginile care au pus stăpînire pe imaginația romantică, puține sînt mai revelatoare decît cea a lui Mazeppa, care simbolizează ființa rațională, legată împotriva voinței sale de o forță incontrolabilă a naturii. Géricault, Delacroix, Horace Vernet [204], Louis Boulanger, Chassériau și mulți alții au ilustrat povestea pajului polon care, drept pedeapsă pentru o aventură amoroasă cu o nobilă doamnă, a fost legat gol pe spatele unui armăsar sălbatic ce a galopat peste păduri și dealuri pînă cînd a murit de oboseală [46]. Pentru prima oară povestea a fost spusă de Voltaire în *Histoire de Charles XII* unde ar fi putut rămîne mult și bine dacă n-ar fi fost preluată de Byron care a transformat-o în subiectul unui poem, ridicînd povestea de dragoste la rangul unei înalte pasiuni romantice semnificativ de asemănătoare cu cea a lui Paolo și Francescăi. El a descris cu mult lux de amănunte suferințele victimei purtată peste munți și văi și urmărită de lupi. Byron egocentricul s-a identificat el însuși cu Mazeppa, ca martir al iubirii, aruncat în exil. Victor Hugo i-a dat în poemul său o interpretare diferită. Referindu-se la o ilustrație executată de prietenul său Louis Boulanger, el a văzut aici alegoria artistului transportat de geniul său:

il traverse d'un vol, sur les ailes de flamme
Tous les champs du possible et les mondes de l'âme,

Boit au fleuve éternel,
Dans la nuit orageuse ou la nuit étoilée,

Scanned with OKEN Scanner

Sa chevelure aux crins des comètes mêlée
Flamboie au front du ciel ...“ [47]

(trece-n zbor pe aripi cereşti
Peste cîmpuri posibile, peste lumi sufleteşti
Şi bea din eternul rîu.
În noaptea-n furtună, în noaptea-nstelată
Părul s-adună cu-a cometelor pleată,
Arzînd pe cerul pustiu.)

Pe de altă parte, calul sălbatic ar putea simboliza forţa oarbă a pasiunii trupeşti de care nefericitul Mazeppa este legat printr-o pedeapsă poetic de dreaptă. Delacroix, care a ilustrat tema Mazeppa în jurul anului 1820, a găsit ulterior alte imagini şi mai grăitoare ale dezlănţuirii instinctelor animalice, în spectacolul animalelor sălbatice care se sfîşie între ele. Aici au apărut în forma lor cea mai pură şi cea mai crudă spontaneitatea impetuoasă, energia necontrolată, abandonarea, pradă sentimentelor instinctuale de dincolo de sine, tot ceea ce romanticii pretindeau, în artă şi în viaţă.

Vizitînd „Muzeul de istorie naturală“ din Paris în anul 1847, Delacroix s-a întrebat de ce fusese oare atît de profund mişcat de animalele sălbatice pe care le-a văzut acolo, de tigri, pantere, jaguari şi mai cu seamă lei. Fiarele l-au scos pe artist din vîrtejul gîndurilor sale cotidiene, amintindu-i de nevoia „de a fi scuturat din cînd în cînd, de a-ţi scoate nasul din casă, de a căuta să citeşti în Creaţie ceea ce nu are nimic de-a face cu oraşele noastre şi cu realizările omului“ [48]. De fapt, aceasta a fost o lecţie de care beneficiase cu cincisprezece ani mai devreme, vizitînd Marocul, vizită care a dat un impuls uimitor de productiv artei sale, dezvăluindu-i o lume de culori şi pasiuni vibrante la care s-a întors cu gîndul în repetate rînduri ulterior, pentru o reîmprospătare şi o revitalizare (ultimul său tablou, înfăţişînd o încăierare de arabi călare, datează din anul morţii sale). Neîndoielnic, europenii fuseseră fascinaţi de exotic secole de-a rîndul; o lume exterioară dătătoare

Scanned with OKEN Scanner

de un ascuțit contrast față de cadrul familiar. Romanticii au fost însă cei care au recunoscut în caracterul ei straniu și străin, o expresie a lumilor lor sufletești [49]. E probabil semnificativ faptul că tablourile lui Delacroix cu animale au în marea lor majoritate ca fundal nordul Africii.

Fascinația exercitată de lumea animală („mai curînd lumea senzațiilor decît cea a gîndurilor", după care a tînjit Keats atît de mult) nu contrazicea ci completa mai degrabă preocupările romanticilor cu privire la spiritualitatea care trebuia să existe dincolo. Căci înainte ca teoria lui Darwin cu privire la originea speciilor (bazată pe o noțiune cert romantică, cea a conflictului) să fi înlocuit străvechea credință în „uriașul lanț al existențelor", care se întindea pornind de la îngeri, prin intermediul oamenilor și al animalelor, către lumea neînsufletită, fiarele erau privite nu tocmai ca niște ființe subumane ci, mai curînd, ca diferit-umane. Locuitori ai unei alte lumi, animalele trăiau în concordanță cu un sistem de legi proprii, avînd o integritate proprie. Bineînțeles că ele reprezentau și niște forțe ale naturii, într-un mod cu totul lipsit de echivoc.

La începutul eseului său *Über naive und sentimentalische Dichtung (Despre poezia naivă și sentimentală)* din anii 1795—1796, Schiller a asociat plantele și animalele cu copiii, țăranii și popoarele primitive care inspirau un fel de iubire și „emoție respectuoasă", pentru simplul fapt că erau niște ființe naturale. Cu treizeci de ani înainte, Rousseau revoluționase viziunea asupra educației, afirmînd că instinctele naturale ale copiilor trebuie să fie încurajate și dezvoltate și nu reprimate, ca manifestări ale păcatului originar. Acest lucru a afectat pînă și modul în care copiii au fost îmbrăcați: nu ca niște adulți în miniatură, așa cum fuseseră înainte, ci cu veșminte care permiteau o libertate expansivă a mișcărilor. Schiller a mers însă și mai departe. Copiii „*sînt* ceea ce noi *am fost*" scria el, „ei sînt ceea ce ar trebui să redevenim. Noi eram natura, asemeni lor și cultura noastră trebuie să ne ducă, prin

Scanned with OKEN Scanner

intermediul raţiunii şi al libertăţii, înapoi la natură". Pentru el, copilul reprezenta potenţialitatea pe care adultul nu a izbutit să o realizeze. Există probabil o oglindire a acestor idei în portretele de copii ale lui Philipp Otto Runge, pictate toate de la nivelul ochi-la-ochi şi nu de la înălţimea superioară a adulţilor. Avem de pildă un copil stînd în picioare pe un scaun şi care ne priveşte uşor de sus, aproape cu condescendenţă, cu o privire inocentă (sau atotştiutoare?) plină de înţelegere şi de indulgenţă [205]. Tabloul său cu *Copiii Hülsenbeck* [206] ar putea ilustra ceea ce Schiller numeşte „ideea forţei copilului, pură şi liberă, a integrităţii şi a infinităţii acesteia". Tabloul aminteşte şi de una dintre remarcile lui Emerson, care a susţinut mult mai tîrziu că, de vreme ce minţile copiilor sînt neştirbite, „ochiul lor este încă neîngenunchiat şi cînd îi privim în faţă ne simţim tulburaţi".

Runge credea că „trebuie să redevenim copii pentru a ajunge la perfecţiune", spunînd că oamenii nu îi puteau înţelege opera, pentru că refuzau să o privească aşa cum ar privi-o copiii [50]. Cam tot pe la această perioadă, Wordsworth îşi dezvolta cultul aproape mistic al copilului ca verigă de legătură între lumea naturală şi cea supranaturală, cea de dincolo de înţelegerea umană:

Cerul ne-nconjoară copilăria!
Umbre se-nchid în casa-închisoare
Copilul care creşte,
Zărind lumina pururi curgătoare,
Prin ea se fericeşte.
Venind din răsărit, Tînăru-n zbor,
E încă-al Firii Preot călător,
Splendoarea viziunii-i
Pe drumurile lumii;
Bărbatul greu dă a o mai zări
Stinsă-n lumina cea de zi cu zi.

În general se credea că „puţini adulţi pot vedea natura", după cum a scris Emerson în 1836. „Iubi-

torul naturii e cel care are încă simţurile interioare şi cele exterioare într-un deplin acord; e cel care şi-a păstrat spiritul copilăriei pînă şi la maturitate."

În acest context, atît drumeţii cît şi copiii care apar în numeroase peisaje romantice, mai cu seamă în cele pictate de Constable şi de Caspar David Friedrich, capătă dintr-o dată o semnificaţie mai adîncă. Mulţi alţi pictori au încercat şi ei să ajungă din nou în paradisul pierdut al copilăriei, asumînd din nou o viziune naivă a strălucirii şi frumuseţii naturii. Astfel, nazarenenii s-au întors la ceea ce considerau ei a fi o copilărie a artelor, pentru a-şi purifica viziunea de orice artificiu, reprezentînd o lume a inocenţei neîntinate. Avertismentul lui Isus „de nu vă veţi pocăi pentru a ajunge asemeni pruncilor, nu veţi intra în împărăţia cerurilor", era aplicat atît în artă cît şi în religie [51].

Explorarea lumii copilăriei a conferit o nouă importanţă legendelor populare şi basmelor, care au început să fie privite cu o seriozitate cu totul inedită, să fie adunate, compilate, rescrise, imitate, puse în scenă sau pe muzică şi, evident, ilustrate. Novalis a pretins pentru aceste *Märchen (basme)* care „poeticizează poezia", primul loc în cadrul genurilor literare, văzîndu-le ca o reflexie a unei stări trecute a omului şi ca o reprezentare a scopului către care acesta ar trebui să tindă [52]. Pentru romanticii germani, basmele erau şi o expresie a unui *Volksseele (sufletul poporului)*, iar artistul care le ilustra ajungea să se întoarcă atît la izvoarele necontaminate ale culturii sale, cît şi la fanteziile naive ale propriei sale copilării. Cultul acestor *Märchen* a constituit un fenomen aproape exclusiv german, dar care l-a influenţat pe Coleridge. El a luat apărarea basmelor, afirmînd că acestea l-au învăţat să nu aibă încredere în dovezile furnizate de simţurile lui şi să-şi controleze cuvintele prin intermediul conceptelor şi nu al vederii. Ele erau folositoare minţii spunea el, pentru că implauzibilitatea lor stimula

inteligența, provocînd o contemplativă „iubire de grandios și de *întreg*“ [53].

Tot în același sens s-a afirmat că visele, prin care mintea adultului se descătușa de restricțiile bunului simț cotidian, ar putea fi sclipiri ale realităților eterne. „Deseori trebuie să vedem și să recunoaștem în ele amintiri ale unei stări de spirit de mult apuse“, scria Gotthilf Heinrich von Schubert, doctor în medicină și filosof (puternic influențat de Schelling) care se ocupa cu studiul fenomenelor aparent iraționale, descoperite dar inadecvat explicate de către cercetătorii științifici ai secolului precedent. „Calea din urma noastră e întunecată“, a remarcat el în *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft (Opinii asupra părții întunecate a științelor naturale)* din 1806: „Doar din cînd în cînd este luminată de vise de o remarcabilă limpezime și forță, vise care par să se înrudească unul cu celălalt dar care nu au nici o legătură cu prezenta viață diurnă.“ [54]

Astfel de idei se bucurau de o largă răspîndire. Shelley, de pildă, care nu pare să-l fi cunoscut în mod direct nici pe Schubert, nici scrierile acestuia, scria în versurile sale despre Mont Blanc, în 1816:

Se spune c-alte lumi ne-ajung mereu
Cînd adormim — că moartea-i somn etern,
Că gîndurile celor vii se cern
Prin formele acestea. Cat spre cer.
A ridicat vreun falnic Dumnezeu
Al vieții și al morții văl de fier?
Sau zac aici și încă mai visez
Și visele mi-au năboit afar'
Inaccesibile,-mprejurul meu?
Căci însuși spiritul rămîne mut,
Dus către pisc, ca norul cel hoinar
Ce se prefiră-n vîntul nevăzut
Spărgînd cerul precum un meterez,
Mont Blanc apare — alb, veșnic și senin ...

Poemul său din 1817 intitulat *Marianne's Dream (Visul Marianei)* constă dintr-o succesiune de

Scanned with OKEN Scanner

imagini peisagistice care deseori amintesc de tablourile lui Turner, dar care includ și simboluri de tipul celor folosite de Caspar David Friedrich:

Ceru-azuriu ca marea vara
Și bolta fără nici un nor,
Aerul calm își varsă para
Dar ce era îngrozitor :
O Ancoră plutea-n senin
Deasupra dealului cu pini.

Aceasta reprezintă, fără îndoială, o coincidență. Însă Schubert a legat anume visul, peisajul și copilul într-o descriere a patru tablouri de Friedrich (pe care l-a cunoscut personal) inclusă în *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* [55]. Referindu-se la primul dintr-un ciclu de tablouri care ilustrează anotimpurile, perioadele zilei și vîrstele omului, el a scris:

Noi nu știm ce vrajă profundă acoperă începuturile copilăriei. E posibil să fie glorificate de către un ecou al visului necunoscut din care am venit pe lume sau o oglindire a divinității care, în cea mai pură formă a ei, dă roată în jurul celor liniștiți și a celor ce sînt asemenea copiilor. Cînd ne trezim din acel vis, ne regăsim în strălucirea de dimineață a unei veșnice zile de primăvară și nici o urmă de-a toamnei trecute nu-i nuanțează verdele crud. Ne trezim printre flori, alături de fîntîna limpede a vieții, acolo unde veșnicul cer se reflectă în feciorelnica sa puritate. Vîntul nu apucă să treacă de culmea colinelor apropiate. Căutăm și înțelegem în natură doar florile și încă privim viața asemeni unor mieluței zburdalnici și nevinovați. Aici, prima rază a acelui dor care ne cîrmuiește pașii din leagăn și pînă-n mormînt atinge o minte care începe să se desfășoare de timpuriu și, necunoscînd distanța uriașă care ne desparte de eternul izvor al luminii, brațele copilului se deschid să cuprindă tot ceea ce crede el că poate să ajungă. Dar primii săi pași constituie deja o greșeală și din vîrful minunatului deal al viselor copilărești, de unde zărim primele

raze ale răsăritului, ne repezim la vale, înspre clocotul adînc al vieţii, acolo unde ne învăluieşte un alt crepuscul.

În mod surprinzător, există destul de puţine imagini explicite ale unor vise în arta de la începutul veacului al XIX-lea [56]. Nici tablourile unor viziuni în stare de veghe nu sînt mai numeroase, dacă îl excepţăm pe Blake şi straniile lui desene înfăţişînd omul care a construit piramidele, omul care l-a învăţat cum să picteze în vis, stafia unui purice, regele John sau alte personaje istorice care „i s-au arătat" [57]. În majoritatea operelor sale, Blake caută „să facă legătura dintre lumea vizibilă şi cea invizibilă" după cum a remarcat Fuseli, „să conducă ochiul de la lumina mai blîndă a timpului la scînteietoarea strălucire a eternităţii".[58] Într-un mod asemănător, un foarte mare număr dintre tablourile, desenele şi chiar şi sculpturile romantice au ceva halucinant, ceva ce ţine de vis sau uneori chiar de coşmar: supranatural de nemişcatele peisaje ale lui Caspar David Friedrich, cu aparenţele lor de timp suspendat, extraordinarele compoziţii ale lui Runge, cu copii şi cu flori uriaşe; acele obscure şi terifiante *Caprichos* şi *Proverbios* ale lui Goya precum şi „tablourile negre", acuarelele lui Samuel Palmer aprinse „de o strălucire atît de mistică şi de visătoare, care pătrunde şi alină toate străfundurile sufletului" (pe care el a văzut-o în micile xilogravuri pe care Blake le-a făcut la Vergiliu); marinele la apus de soare ale lui Turner, cu monştrii bizari ieşind din mare; chinuitoarea *Tuerie* a lui Préault. Schelling a definit activitatea estetică drept o fuziune a conştientului şi inconştientului dincolo de orice analiză raţională [59]. Studiul viselor şi al altor fenomene de dincolo de raţiune nu a fost atît de reflectat pe cît a fost de prezentat în paralel prin crearea unor opere de artă care încercau să spargă bariera celor cinci simţuri pentru a explora relaţiile dintre lumea lui *psyche* şi cea a lui *soma*, a percepţiei vizionare şi a realităţilor fizice.

Scanned with OKEN Scanner

„*Nach innen geht der geheimnisvolle Weg*“, scria Novalis — misterioasa cale duce înlăuntru[60]. În romanul lui E. T. A. Hoffmann „*Lebensansichten des Katers Murr*“, abatele de Kanzheim declară: „Cele mai divine, cele mai admirabile miracole se petrec în cele mai adînci străfunduri ale sufletului omenesc şi e de datoria omului să trîmbiţeze aceste miracole lumii întregi, în orişice formă pe care o găseşte, fie ea cuvînt, sunet sau culoare“. Aceasta este o viziune optimistă şi creştină pe care Hoffmann o pune în contrast cu cea a lui Kreisler, cel cuprins de nebunie, care receptează imaginea unui univers haotic şi probabil lipsit de sens. Adîncimile sufletului pot dezvălui sclipiri ale iadului şi nu ale paradisului — apocalipticele imagini ale lui Delacroix sau acea *Comédie de la mort* a lui Rodolphe Bresdin, obsedant de detaliată, cu cranii, schelete şi monstruoase reptile rînjite printre sălcii noduroase şi un cerşetor murind pe malul unui eleşteu stătut“ [207]. Există o descriere a litografiei lui Bresdin în opera lui Huysmans *A Rebours (Pe dos)*, amintind că misterioasa cale poate duce la turnul de fildeş sau la ceea ce Julien Schmidt numea (într-o istorie a romantismului datînd din anul 1848) „remarcabilul punct al adevăratului egoism, cu totul rupt de lumea materială, nebunia însăşi în plenitudinea ei, care este imaginaţia cu totul eliberată de realitate“.[61]

Scanned with OKEN Scanner

9

EPILOG

Influența romanticilor a fost atît de profundă și de penetrantă încît ea nu poate fi cuprinsă în nici o analiză. Pînă la un anumit punct toată dezvoltarea ulterioară a artei occidentale îi este tributară, după cum și istoria Europei începînd cu anul 1789 este într-o oarecare măsură o consecință a revoluției franceze. Ideile romanticilor despre creativitatea artistică, originalitate, individualitate, autenticitate și integritate, precum și concepția romantică față de sensul și scopul operei de artă și a rolului artistului, continuă să domine gîndirea estetică. Atît de adînc sînt înrădăcinate în atitudinile și în modul nostru actual de gîndire, încît arareori sîntem conștienți de ele. Ele țîșnesc acolo unde te aștepți mai puțin. Pînă și noțiunea unei avangarde mărșăluind înaintea gustului popular este tot de origine romantică.

În perioada imediat următoare revoluției romantice, a existat o reacție conștientă din partea așa-numiților realiști care și-au impus ca strigăt de luptă deviza *il faut être de son temps (trebuie să aparții timpului tău)*, ea însăși o idee romantică [1]. Mai tîrziu, simboliștii au recunoscut în romantici niște precursori [2]. Însă simbolismul reprezintă o prelungire numai a acelor aspecte ale artei romantice de care realiștii s-au lepădat prin respingerea ideii de *L'art pour l'art (artă pentru*

artă) [3]. Confruntarea dintre simboliști și realiști n-a făcut altceva decît să scoată la lumină un conflict care mocnise de mult timp în personalitatea artistică a multor individualiști, la Géricault, cel atît de admirat de realiști, și la Caspar David Friedrich, cel pe care simboliștii l-au readus la viață, de pildă. Dar de unde ideile romantice căutaseră să exploreze relațiile dintre rațiune și imaginație, dintre percepție și idei, dintre ceea ce se vede și ceea ce se simte, succesorii lor au tins să se concentreze fie asupra aspectelor vizuale, fie asupra viziunii interioare.

De la început, opozițiile vizau cel mai frecvent ornamentația populară asociată în general de romantici cu ideile lor esențiale. Într-adevăr, multe dintre atacurile cele mai reușite la adresa acestor atribute exterioare au fost făcute de romanticii înșiși: eseurile satirice ale lui Ludwig Tieck și ale lui Walter Scott pe marginea romanului de groază gotic *Lettre de Dupuis et Cotonet (Scrisorile lui Dupuis și Cotonet)* scrise de Alfred de Musset. Și faptul că noțiunea de dragoste a romanticilor a degenerat într-un cult al sentimentalității lacrimogene și că simbolurile romantice s-au devalorizat la niște clișee făcute de pictori comerciali a fost luat în batjocură de înșiși romanticii, așa cum a făcut Peter Hasenclever pictînd o tînără femeie înlăcrimată așezată alături de cîteva exemplare din *Tînărul Werther* de Goethe, cu un roman de duzină, o vază de roze și cu flori nu-mă-uita, cu o scrisoare care începe cu *Innigstgeliebte Fanny* și cu un peisaj luminat de lună la care ea privește pe fereastră [4].

Într-un alt tablou care înfățișează un atelier în clădirea Academiei de la Düsseldorf pe care o frecventa pe atunci, Hasenclever satirizează „instituția" artistică germană din jurul anilor 1830 privind-o printr-o prismă romantică [208]. La prima vedere, se pare că nu este vorba decît de o scenă a acelei *vie bohème*, însă fiecare detaliu este încărcat cu subînțelesuri. Piese ale unei armuri și o sabie, ingrediente esențiale ale costumului de epocă istoric, zac pe dușumea alături de un

aparat optic care îi ajuta pe pictori să obțină niște efecte iluzionistice; modelul unui picior omenesc pe un postament simbolizează atenția academică dată părților trupului omenesc; clasa anticilor este reprezentată de un model în ghips al luptătorului Borghese, a cărui poziție este maimuțărită de artistul Anton Greven, care ține în mînă un appui-main de o lungime lipsită de noimă; în centru Hasenclever însuși tîrăște un manechin ale cărui brațe și picioare se bălăngăne, un alt pictor, Joseph Wilms, cu păr lung și cu barbă, pozează costumat în bandit; o pînză gigantică menită unei *grande machine* servește drept un simplu paravan; există o hartă a orașului Düsseldorf pe care sînt marcate doar Academia și locurile propice amanetării și distracțiilor; pentru a indica atmosfera de *gemüthlich* (plăcut, confortabil) burghez a academiei, o bătrînă servantă cu o bonetă impecabilă aduce o tavă cu cafele. Hasenclever a trecut dincolo de obișnuitele obiecții pe care le-au ridicat romanticii față de academii, ca instituții care înăbușă personalitatea artistului, protestînd împotriva unei arte care nu păstrează contactul cu realitățile vieții. El urma să devină mai tîrziu comunist, să joace un rol în revoluția din 1848 și să-și afle opera discutată și recomandată atît de Marx cît și de Engels.

Tipul de tablou pe care îl satirizează Hasenclever a fost, evident, favoritul publicului larg, nu numai în Europa ci și în Statele Unite, unde școala de la Düsseldorf a avut o influență aproape covîrșitoare asupra artiștilor. Un număr remarcabil de americani au mers să studieze la Düsseldorf (Albert Bierstadt, George Caleb Bingham, Eastman Johnson, Emanuel Gottlieb Leutze, Worthington Whittredge, Richard Caton Woodville), iar tablourile profesorilor din Düsseldorf au fost expuse într-o galerie aparte la New York, între anii 1849 și 1862 [5]. Însă facilitatea tehnică pe care americanii au dobîndit-o în Germania a ajuns să apară tot mai superficială, așa că aceștia și-au îndreptat în curînd atenția spre Franța. Astfel, după un răstimp plin de

Scanned with OKEN Scanner

plictis petrecut la academia din Düsseldorf, William Morris Hunt l-a descoperit de Jean-François Millet ale cărui „subiecte erau oameni adevărați, avînd ceva de făcut". „Cîmpiile /lui Millet/ erau cîmpii pe care trudeau oameni și animale, unde ei își duceau viața, unde oasele animalelor erau măcinate pentru a îngrășa pămîntul, unde se-nvîrtea veșnica roată a existenței."[6]

„Acesta este realismul", scria Gustave Courbet în anul 1855 despre marele său tablou care-i înfățișează atelierul, arătînd că include „un biet bătrîn împovărat de ani, un veteran republican de la '93, bătrîn de nouăzeci de ani ... privind la o grămadă de rămășițe «romantice» care îi zac la picioare" [209]. Astfel el își anunță propria detașare de trecutu-i romantic. Sombrero-ul și chitara lepădate pe jos sînt asemănătoare celor care apar în autoportretul unde pictorul s-a înfățișat în chip de trubadur, cu unsprezece ani mai devreme. Atelierul lui Courbet încărcat cu figuri atît burgheze cît și proletare îl arată pe artist în relație cu societatea (el este literalmente înconjurat și susținut de prieteni și admiratori, printre care și Baudelaire, Pierre-Joseph Proudhon, Champfleury, Max Buchon și colecționarul Alfred Bruyas) avînd puține lucruri în comun cu celulele solitare în care geniul este condamnat la singurătate, așa cum apare el în pînzele lui Géricault [174] și ale lui Delacroix [175]. El seamănă mai curînd cu atelierul unui alt pictor angajat politic, Horace Vernet [172], cu toate că, la acesta, atmosfera de turbulență s-a liniștit, făcînd loc unei tăceri aproape religioase.

Atelierul arată că deși Courbet renunțase la zorzoanele romantismului, el continua să se agațe plin de tenacitate de crezurile romantice cele mai importante. Tabloul reprezintă o autobiografie, o *allégorie réele déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (o alegorie reală hotărînd o fază lungă de șapte ani în viața mea artistică)*, după cum o numea el, fiind astfel un fel de manifest al individualismului, în aceeași măsură în care era și un manifest al realismului,

cel mai intens personal dintre toate marile tablouri monumentale, începînd cu *Pluta „Meduzei"* și sfîrșind cu *Guernica*. Unele dintre simbolurile folosite aici sînt de tip convențional, însă par să fi avut pentru artist o semnificație specială. Modelul-nud al artistului ar putea simboliza adevărul dezbrăcat de orice acoperămînt; modelul Sfîntului Sebastian înseamnă probabil arta religioasă și academică ce și-a dat duhul. Doi copii, un țărănuș în saboți, care privește tabloul de pe șevalet, pierdut și plin de admirație, celălalt, tolănit pe dușumea, desenînd, reprezintă credința romanticilor în ochiul limpede, necorupt al copilăriei, viziunea naivă. Și centrul acestei vaste compoziții este ocupat de forma-cheie a expresiei romantice, în artele plastice: un peisaj și, ceea ce e și mai semnificativ, un peisaj în care apar locurile natale ale artistului, casa copilăriei din Franche Comté.

Camera în care pictează Courbet este sărăcăcioasă și aproape nemobilată, un atelier în sensul unui banc de lucru, combinat cu studioul unui artist. El contrastează puternic cu studioul acoperit din gros cu covoare, draperii și fotolii, eminamente *„haut-Bourgeois"* al unui pictor contemporan lui Courbet și foarte la modă în acea perioadă, cum a fost Eugène Giraud, Cavaler al Legiunii de Onoare în 1851, ofițer în 1866, protejat și prieten al prințesei Matilda [210]. Pictor peisagist și portretist, specializat în scene istorice, spaniole, italiene sau cu subiecte din nordul Africii, pline de exotism, Giraud nu numai că s-a agățat de aparențele înzorzonate ale romantismului, dar le-a și exploatat din plin. Ele sînt expuse asemenea trofeelor, pe pereți, iar el a făcut avere, profitînd de romantism, tot așa cum bancherii au profitat de revoluțiile politice de la 1830 și 1848 [7].

Insistența cu care romanticii au privit individualitatea și originalitatea a împiedicat apariția unui stil romantic unic, ducînd inevitabil atît la apariția, cît și la negarea stilurilor divergente, dînd artei apusene un nou și un neliniștit dina-

Scanned with OKEN Scanner

mism. Cuvîntul „romantic“ a ajuns să desemneze treptat şi tot mai sigur tot ceea ce era dat la o parte. Însă ideile care îi inspiraseră pe marii artişti romantici, scriitori şi muzicieni au supravieţuit mai puternice ca niciodată, deşi au fost reformulate în termeni uşor diferiţi. Revoluţia romantică începută în anii 1790 a fost asemeni bătăliei pe care „oamenii au purtat-o şi au pierdut-o“ în *Visul lui John Ball* de William Morris; „şi lucrul pentru care au luptat s-a împlinit în ciuda înfrîngerii lor, dar cînd să se împlinească s-a văzut că nu era ceea ce voiau ei, şi alţii au avut să lupte sub un alt nume pentru ceea ce vruseseră ei“.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

	Introducere	5
1.	În lipsa unui nume mai bun	19
2.	Moralitatea peisajului	53
3.	Muzica împietrită	104
4.	Ultimele farmece ale Evului Mediu	138
5.	Sentimentul trecutului	167
6.	Pentru cauza libertăţii	189
7.	Viaţa artistului	212
8.	Calea cea plină de mistere	237
9.	Epilog	276

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: VIOREL HAROSA
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI

Apărut 1983. Coli de tipar 11,83.

Tiparul executat sub comanda
nr. 429 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

355

Biografii. Memorii. Eseuri

romantismul

Hugh Honour, coeditor al seriei „Stil și civilizație" (Penguin Books) pentru care a elaborat și studiul său despre romantism, s-a născut în 1927 și, după ce a lucrat la British Museum, a devenit conducătorul galeriei de artă a orașului Leeds. Principalele lui lucrări — **Chinoiserie: The Vision of Cathay** (1961), **The Companion Guide to Venice** (1965), **Neo-Classicism** (1968) —, ca și colaborarea la **Penguin Dictionary of Architecture** (1966), împreună cu Nikolaus Pevsner și John Flemming, atestă un cercetător minuțios informat și pregătit, înzestrat cu capacitatea de a elabora lucrări caracterizate printr-o viziune teoretică amplă, care îl impun în rîndul autorilor de referință.

ION PASCADI

Vol. I — II, lei 33